Máscaras mexicanas

simbolismos velados

Máscaras mexicanas
simbolismos velados

Máscaras mexicanas
simbolismos velados

Sofía Martínez del Campo Lanz
Coordinadora

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA
2015

MÉXICO | SHCP | SEP | CONACULTA | 75 INAH

Curaduría de la exposición
Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)
Sofía Martínez del Campo Lanz

Ensayos de investigadores del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)
Sofía Martínez del Campo Lanz
Eduardo Matos Moctezuma
Silvia Seligson
Miguel Ángel Rubio Jiménez

Ensayos de especialistas invitados
René Bustamante
Gabriela Jauregui

Corrección de estilo
Rosa María Teresa Riveros Testolini
Textos de sala
Pilar Tapia
Textos del catálogo

Cuidado de la edición
Héctor Toledano
Lucía García Noriega y Nieto

Coordinación editorial
Hilda Domínguez Márquez

Diseño
Natalia Rojas Nieto

Producción
Leticia Perlasca Núñez
Coordinadora Nacional de Difusión, INAH

Fotografía obra exposición
Martirene Alcántara

Asistente
Olivier Dekeyser

Otros derechos reservados y créditos de láminas y fotografías
D.R. Acervo del Museo Nacional de la Máscara de San Luis Potosí, San Luis Potosí, México © Edgardo Morelos: p. 236
© Archivo Digital de las Colecciones del Museo Nacional de Antropología, CONACULTA-INAH-CANON: pp. 12, 16, 82, 106-111, 120, 124-126, 134, 135 derecha, 136, 138, 141-143, 144 abajo, 178, 197 abajo, 200 arriba, 203, 217, 233 derecha, 243, 251, 259 abajo, 260, 268, 272
D.R. Archivo General de la Nación, México, reprografía: p. 168
D.R. Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, INAH © CONACULTA-INAH reprografías: p. 286
D.R. Centro INAH-Veracruz © Sinuhé Medina Bernal: pp. 135 izquierda, 139
D.R. Colección Dirección General de Artes Visuales, UNAM © Ignacio Guevara: pp. 335-337 izquierda
© Colección Jumex. México: pp. 324-327, 329-333
D.R. Fundación Cultural Televisa, A.C., Ciudad de México © Francisco Toledo: p. 296
D.R. CONARTE Nuevo León, Monterrey, Nuevo León, México © Camilo Garza: p. 164
D.R. © 2015, Banco de México, Fiduciario en el Fideicomiso relativo a los Museos Diego Rivera y Frida Kahlo. Av. 5 de Mayo No.2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc, 06059, México: pp. 307 y 336 arriba
D.R. © Marco Antonio Pacheco/*Arqueología Mexicana*/Raíces: p. 28; © Gerardo González Rul/*Arqueología Mexicana*/Raíces: p. 41; © Jorge Pérez de Lara/*Arqueología Mexicana*/Raíces: p. 45 abajo; © Olivier Santana/*Arqueología Mexicana*/Raíces: p. 140
© Frederick Starr: p. 335 centro
D.R. Gladstone Gallery, Nueva York: p. 57 arriba
© Ignacio Guevara: p. 308
© Graciela Iturbide: p. 337 abajo
© Guaicamole Project: p. 163
© La Fondation Arp, Clamart, Francia: p. 61
© Leopoldo Trejo: p. 165
© Lourdes Grobet: p. 328
© María Elena Velasco: p. 337
© María Luisa y Fernando de la Helguera González: p. 336
© Michel Zabé: p. 123
© Miguel Ángel García Padilla: p. 292
© Miguel Calderón: p. 67 abajo
D.R. Museo Nacional de las Culturas, CONACULTA-INAH © Joaquín Vega: p. 59 derecha, 60 abajo, 61-62
© Núm. de inventario 92785, 383091 CONACULTA.INAH.Sinafo.FN. México: pp. 29, 51
© Películas Hermanos Rodríguez: p. 335 arriba
© Posa Films, S.A.: p. 335 abajo
© Pedro Lasch: p. 334
© Proyecto de documentación de Bonampak, 2002. Reconstrucción de Heather Hurst y Leonard Ashby: p. 42
D.R. Proyecto Templo Mayor, CONACULTA-INAH. © Jorge Vértiz: p. 43 abajo
© Romina Hierro: pp. 32, 34 izquierda, 34 derecha, 35-37, 77-79, 86, 89, 99, 112-113, 197 arriba, 198, 199 abajo, 201 arriba, 204, 205 arriba, 212-214, 233 izquierda, 242, 245, 253 izquierda, 258, 264, 266-267
© Sofía Martínez del Campo Lanz: pp. 145, 259 arriba, 311
© Theo Michael: pp. 315-316
© Yishai Jusidman: pp. 280-281

Abreviaturas
CONACULTA: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
CONARTE Nuevo León: Consejo para la Cultura y las Artes del Estado de Nuevo León
INAH: Instituto Nacional de Antropología e Historia
INBAL: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
SHCP: Secretaría de Hacienda y Crédito Público
SINAFO: Fototeca Nacional | Sistema Nacional de Fototecas del INAH, México
UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México

Portada
Cat. 163 Máscara de tigre. Mestizo. Hidalgo

Contraportada
Cat. 159 Máscara e indumentaria de tigre. Mixteco. Oaxaca

Primera edición: 2015
D.R. © junio, 2015 Instituto Nacional de Antropología e Historia
Córdoba núm. 45, Colonia Roma, 06700

D.R. © 2015 a los autores por sus textos

ISBN: 978-607-484-666-9

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de los titulares de los derechos de esta edición

Impreso y hecho en México

Agradecemos profundamente el préstamo de piezas de sus acervos a las siguientes instituciones, museos y colecciones:

INSTITUCIONES DEL INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA DE MÉXICO

Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México
Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México
Museo Nacional de las Culturas, Ciudad de México
Museo del Templo Mayor, Ciudad de México
Museo Regional de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, Chis.
Museo Regional de Puebla, Puebla, Pue.
Museo de las Culturas de Oaxaca, Oaxaca, Oax.
Museo de Sitio Castillo de Teayo, Castillo de Teayo, Ver.
Museo de Sitio de Monte Albán, Monte Albán, Oax.
Museo de Sitio de Palenque Alberto Ruz Lhuillier, Palenque, Chis.
Museo de Sitio de Xochicalco, Miacatlán, Mor.
Centro INAH Campeche, Campeche, Camp.
Centro INAH Morelos, Cuernavaca, Mor.

Otras instituciones, museos y colecciones de México

Archivo General de la Nación, Ciudad de México
Centro Cultural Antiguo Colegio Jesuita, Pátzcuaro, Mich.
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, Ciudad de México
Colección Jumex México
Fundación Televisa, Ciudad de México
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Ciudad de México
Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Ciudad de México

Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México
Museo Franz Mayer, Ciudad de México
Museo de la Máscara de Bernal, Bernal, Qro.
Museo Nacional de la Máscara, San Luis Potosí, SLP.
Museo Pedro Coronel, Zacatecas, Zac.
Museo Rafael Coronel, Zacatecas, Zac.
Museo de Tuxpan, Tuxpan, Veracruz
Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Ciudad de México
Colección Irma Grizá, Ciudad de México
Colección Karima Muyaes-Ogazón, Ciudad de México
Colección Kena Muyaes-Ogazón, Ciudad de México
Colección Lourdes Grobet, Ciudad de México
Colección Miguel Ángel García Padilla, León, Gto.
Colección Pedro Lasch, Ciudad de México
Colección René Bustamante, Oaxaca, Oax.
Colección Theo Michael, Ciudad de México
Colección Yishai Jusidman, Los Ángeles, Estados Unidos
Colección Ysabel Galán, San Luis Potosí, SLP.
Galería OMR, Ciudad de México

Expresamos nuestro agradecimiento a las siguientes personas y a los coleccionistas particulares que desean permanecer en el anonimato:

Mari Nieves Autrey
Martha Carmona
Raffaela Cedraschi
Lourdes Cué
Vanessa Fonseca
Arturo Gómez
Daniel Juárez
Leonardo López Luján
Bertina Olmedo
Patricia Ortiz Monasterio
Catalina Rodríguez Lazcano
María Eugenia Sánchez Santa Ana
Leopoldo Trejo
Marta Turok

PRESIDENTE CONSTITUCIONAL DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
Enrique Peña Nieto

OFICINA DE LA PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA

Aurelio Nuño Mayer
Jefe de la Oficina

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

Emilio Chuayffet Chemor
Secretario

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

María Teresa Franco
Directora General

César Moheno
Secretario Técnico

José Enrique Ortiz Lanz
Coordinador Nacional de Museos y Exposiciones

SECRETARÍA DE HACIENDA Y CRÉDITO PÚBLICO

Luis Videgaray Caso
Secretario

María Fernanda Casanueva de Diego
Oficial Mayor

Lilia Teresa Rivero Weber
Conservadora del Palacio Nacional

Índice

11 Prólogos

Luis Videgaray Caso
SECRETARIO DE HACIENDA Y CRÉDITO PÚBLICO

Rafael Tovar y de Teresa
PRESIDENTE DEL CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

María Teresa Franco
DIRECTORA GENERAL DEL INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

21 Introducción
SOFÍA MARTÍNEZ DEL CAMPO LANE

31 Máscaras mexicanas, simbolismos velados
SOFÍA MARTÍNEZ DEL CAMPO LANE

61 Orígenes, la divina máscara
RENÉ BUSTAMANTE

79 Las máscaras en el mundo prehispánico
EDUARDO MATOS MOCTEZUMA

97 Rostros de la diversidad
MIGUEL ÁNGEL RUBIO JIMÉNEZ

115 Máscara efímera o ausente en la Ópera de Beijing
SILVIA SELIGSON

129 Formas expresivas-fuerzas intensivas:
Las caras de la máscara en el arte contemporáneo
GABRIELA JAUREGUI

Obra en exposición

153 La máscara, pensamiento universal

161 La máscara, el rostro de la deidad

179 La máscara, esencia sagrada y humana

197 La máscara, el rito y la fiesta

219 El arte y la máscara

Mucho se ha escrito en México y el mundo en torno al tema de las máscaras. El sentido y significado de estos objetos resultan una fascinación para la humanidad en general. Se les ha considerado puente entre los hombres con sus dioses, la naturaleza, el arte, el espectáculo o el ritual.

En nuestro país existe una larga tradición asociada con las máscaras. Éstas se han elaborado de diversos materiales como piedra, madera, cuero, metal, cera, cartón o papel maché, y muchas de ellas pueden apreciarse hoy en diversos museos.

La máscara mexicana tuvo su mayor resonancia durante la época virreinal, cuando se fusionó el simbolismo prehispánico con las ceremonias católicas, dando como resultado un extraordinario mestizaje cultural. Las máscaras fueron entonces primordiales en las danzas rituales, que todavía hoy se observan en carnavales relacionados con la cuaresma y la Semana Santa en diversas regiones de nuestro país, y son parte de la identidad nacional. Algunas de ellas son reconocidas por la Unesco como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, como es el caso de la Danza de los Parachicos.

Hasta ahora, nuestras máscaras han preservado su valor icónico en la memoria colectiva de los distintos pueblos y trascendido para convertirse en un objeto estético e inspirador del arte mexicano.

El tema fue motivo de reflexión por parte de Octavio Paz, quien en *El laberinto de la soledad* dedica un capítulo especial a las máscaras mexicanas y mediante ellas se interna en la idiosincrasia de nuestro pueblo. Para él, la máscara es simuladora para el mexicano de cualquier latitud, le permite mantenerse aislado del mundo exterior, en su propia intimidad, en su propia soledad.

La Galería de Palacio Nacional se abre ahora al público para mostrar casi medio millar de piezas pertenecientes a 40 museos y colecciones particulares, que integran la exposición *Máscaras mexicanas, simbolismos velados*. Se trata de una conjunción de arte e historia que a través de estos singulares objetos ceremoniales da valor a la producción artesanal de nuestro país y reconoce la identidad indígena y mestiza que nos conforma.

La participación de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público en la exposición no es fortuita. Esta dependencia cuenta con una larga tradición de gestión cultural, que se traduce en el resguardo documental de su propia memoria y en la consolidación de colecciones históricas y artísticas de gran valía que la han distinguido.

Los vínculos interinstitucionales se han abierto paso de igual manera para realizar esta labor. De esta forma el trabajo conjunto entre la Secretaría de Hacienda y Crédito Público y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Instituto Nacional de Antropología e Historia, hoy se cristaliza en esta interesante exposición que nos identifica y nos proyecta como una nación de gran riqueza cultural.

Luis Videgaray Caso
Secretario
Secretaría de Hacienda y Crédito Público

La diversidad cultural es un aspecto que define la expresión artística de México, como lo demuestran los innumerables objetos creados a lo largo de su historia. En su evolución, las tradiciones y costumbres de los pueblos y comunidades indígenas y mestizas han tenido un papel fundamental.

La exposición *Máscaras mexicanas, simbolismos velados* expresa por medio de rostros de rasgos asombrosos los significados aparentes y ocultos de un lenguaje nacido de la fusión de las distintas culturas que han habitado las extensas regiones de México a lo largo de los siglos.

En las salas de exhibición de la Galería de Palacio Nacional, surgen máscaras de expresiones rituales, festivas y artísticas que dialogan en un ejemplo de armonía social entre diversas identidades, con el fin de conservar su permanencia dentro de la tradición ancestral que les dio vida.

En sus formas es posible reconocer la mano de raíces indígenas de los artesanos que en periodos subsecuentes han dado origen a máscaras rituales con atributos prehispánicos, a vistosas máscaras de danza virreinal y a máscaras cuya imagen artística conserva la función primordial de transformar lo que ya existe y de evocar aquello que está ausente.

Esta riqueza cultural merece ser reconocida como parte esencial de nuestra identidad. Por esta razón, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Instituto Nacional de Antropología e Historia, y con el apoyo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, se honra en participar en esta muestra que reúne notables objetos de nuestro patrimonio cultural y fomenta el interés por las artes creativas de México.

Esta exposición es también una forma de compartir con un amplio público la importancia de las industrias populares en la producción y promoción del arte nacional, lo que representa un factor potencial para favorecer el desarrollo social y económico de las comunidades y promover en ellas la permanencia de sus artesanos para, de esta manera, continuar la creación de objetos únicos con esa particular sensibilidad estética que les ha sido transmitida por generaciones.

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

El rescate, investigación, conservación y difusión del patrimonio arqueológico, antropológico, histórico y paleontológico de México son los principios que han regido la labor del Instituto Nacional de Antropología e Historia durante más de 75 años, con el fin de fortalecer la identidad y la memoria de nuestra diversidad cultural.

El empeño institucional se ha enfocado desde su nacimiento en la protección de la cultura material de México tanto como en las expresiones y los saberes inmateriales que le dieron origen y perviven para preservar su significado y sus valores mediante la afirmación y revalorización de los conceptos y tradiciones propios de cada momento histórico en el que tuvo lugar su creación.

Las máscaras mexicanas forman parte de este legado en un amplio sentido de la palabra, dado que su origen se remonta a tiempos muy tempranos de nuestra historia y fungen hasta la fecha como elementos extraordinarios de transformación en el que juegan y se manifiestan nuestros mitos regionales. Testimonio de ello son las más de 450 piezas que integran la exposición y que nos llevan con su simbolismo por un recorrido que abarca más de tres mil años, desde la época prehispánica hasta la era actual.

Estas máscaras fueron seleccionadas no sólo por su estética, sino también por ser portadoras de antiguas creencias que han definido la vida de los pueblos que las crearon, y siguen presentes en la gran diversidad de ritos y danzas mestizas nacidas a partir de la Conquista. Estas representaciones, enriquecidas durante el Virreinato, enlazaron desde sus inicios las profundas raíces prehispánicas con los conceptos católicos traídos por los frailes españoles y los elementos seculares que les fue incorporando la sociedad mestiza.

De esta forma, el guión curatorial profundiza en el uso ceremonial de las máscaras mexicanas a lo largo del tiempo, así como en las transformaciones que han sufrido, tanto en su aspecto físico como en su papel dentro de las prácticas para las que fueron creadas; es decir, el rito y la celebración, la danza tradicional y la fiesta religiosa, el arte popular y el arte de nuestros días.

Con la presentación de *Máscaras mexicanas, simbolismos velados,* el Instituto Nacional de Antropología e Historia, con el apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, da continuidad al conocimiento de la vasta herencia cultural de las generaciones que nos precedieron, y que constituye un repertorio invaluable dentro de la tradición mexicana ritual y festiva, en la cual, la constante creación de máscaras etnográficas surgidas de las manos de artesanos expertos propicia el resguardo de las costumbres milenarias y las expresiones artísticas que distinguen a nuestra cultura.

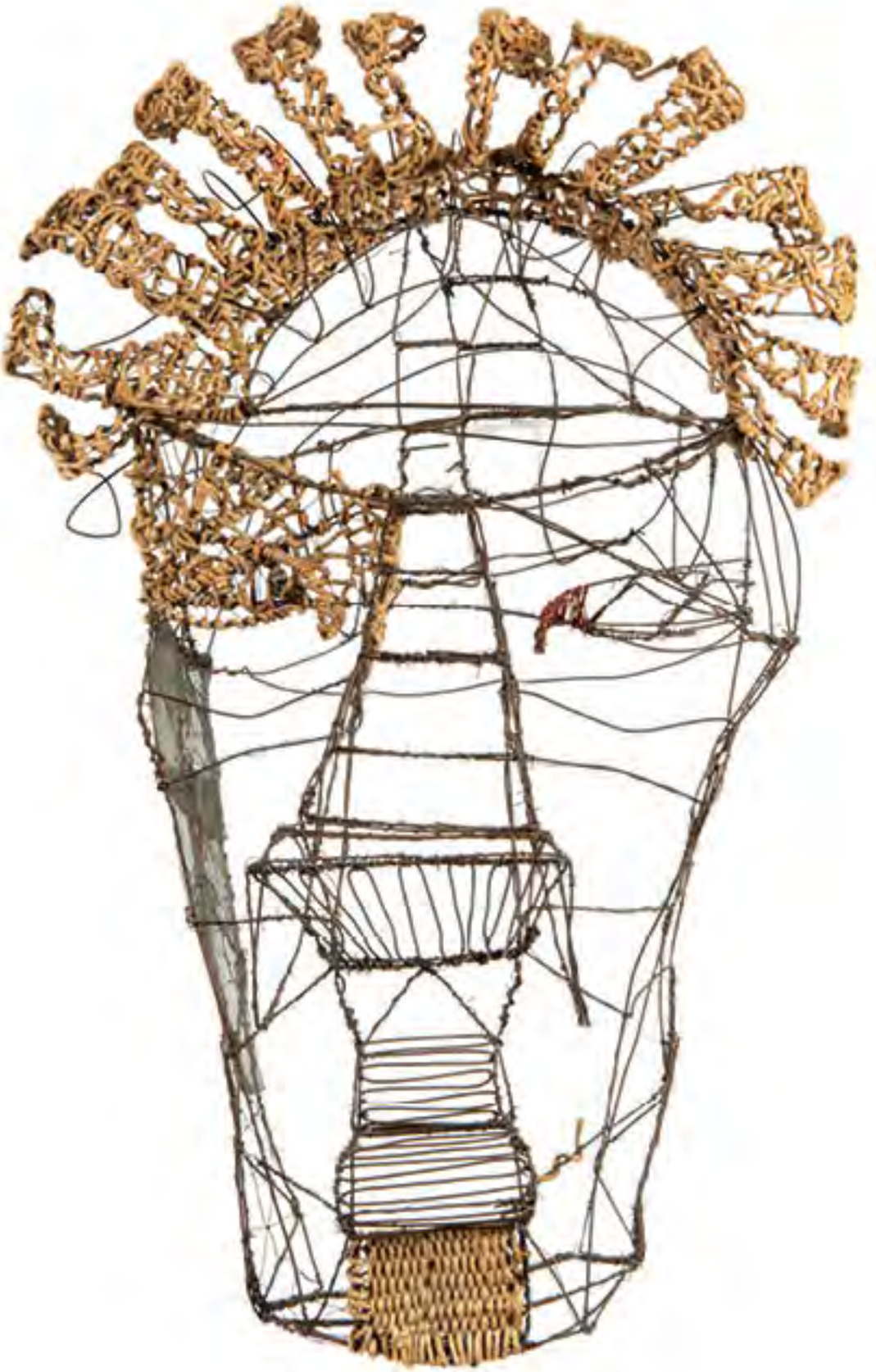
De manera muy especial agradecemos su colaboración y generosidad a las instituciones, fundaciones, galerías y colecciones privadas, así como a sus directores y consejos. Asimismo, a René Bustamante y Gabriela Jauregui por sus valiosos ensayos en los campos del arte africano y la etnografía, y el arte moderno y contemporáneo, de manera respectiva. Con el apoyo y cono-

cimiento de todos y cada uno, hemos logrado que esta exposición pasara, de ser un proyecto, a ser una realidad tangible.

Mi agradecimiento a todas las personas que desde el propio INAH lo hicieron posible: a Sofía Martínez del Campo Lanz, curadora de la exposición, a Eduardo Matos Moctezuma, Miguel Ángel Rubio y Silvia Seligson por sus ensayos, consejo y asesoría para los temas de arqueología, etnografía y arte asiático. Sus escritos en el presente catálogo y su amplia experiencia en los campos de su especialidad han resultado esenciales para apreciar y valorar las máscaras desde una amplia perspectiva.

Por último, mi reconocimiento a José Enrique Ortiz Lanz y su equipo de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones.

María Teresa Franco
Directora General
Instituto Nacional de Antropología e Historia



Antigua como la palabra,
tan semejante a ella [...] en cuanto se le destina
a la vez, que a mostrar algo, a ocultar algo también.

Xavier Villaurrutia

Introducción

Sofía Martínez del Campo Lanz

Máscaras mexicanas, simbolismos velados es una exposición cuya narrativa abarca el tema de la máscara en México en un recorrido por cuatro periodos de nuestra historia.

La generosidad y el apoyo de 40 museos y colecciones ha hecho posible la presentación de 460 piezas arqueológicas, históricas, etnográficas, modernas y contemporáneas, distribuidas a lo largo de cinco ejes temáticos: "La máscara, pensamiento universal"; "La máscara, el rostro de la deidad"; "La máscara, esencia sagrada y humana"; "La máscara, el rito y la fiesta" y "El arte y la máscara".

El guión curatorial de la exposición se fundamenta en el consenso general que, desde la antigüedad, considera a la máscara como un elemento de transformación cuyo simbolismo ritual nace de la percepción que tiene el artista del medio en el que vive. Ésta es la razón por la cual los conceptos representados coinciden en objetos de distintos continentes, como se puede apreciar en la sala introductoria "La máscara, pensamiento universal", que incluye máscaras zoomorfas, elaboradas a semejanza de aquellas concebidas en las primeras mitologías en las que animales y plantas eran reverenciados como metáfora del sostén del mundo, así como máscaras antropomorfas y rostros fantásticos de carácter mítico que materializan la dualidad del cosmos y los fenómenos naturales. La gran mayoría de estas piezas ha sido utilizada en complejos ritos agrícolas, iniciáticos, festivos y funerarios, resultantes de la evolución del orden social en las comunidades, muchas de las cuales han logrado preservar la tradición de las ceremonias propiciatorias y los ritos de paso, mientras que otras la han perdido por circunstancias adversas.

La selección de arte prehispánico que ilustra los temas "La máscara, el rostro de la deidad" y "La máscara, esencia sagrada y humana" reúne máscaras rituales elaboradas en Mesoamérica con dos objetivos fundamentales: materializar lo intangible al hacer visibles a los seres espirituales para venerarlos en sus correspondientes fiestas ceremoniales y acompañar a los antiguos dignatarios después de la muerte.

durante su recorrido por los reinos sobrenaturales. De forma complementaria, se presentan esculturas y relieves elaborados en distintos periodos en la Costa del Golfo, el Altiplano Central, el Occidente y el Sur de México, en los que los antiguos gobernantes, nobles o sacerdotes portan la máscara e indumentaria de las deidades durante los rituales de personificación, en un claro ejemplo del uso ritual de las máscaras como elementos de transformación.

Las máscaras e indumentaria de danza elaboradas durante los siglos XIX, XX y XXI seleccionadas para el tema "La máscara, el rito y la fiesta" son herederas de la tradición virreinal, periodo durante el cual se les incorporaron conceptos de origen prehispánico, europeo y africano producto del mestizaje cultural nacido a partir de la conquista española. Estas máscaras se utilizan por lo menos una vez al año, cuando el danzante tradicional se transforma en el personaje al que representa en las celebraciones del año litúrgico.

La indumentaria del danzante corresponde al carácter general del personaje, mientras que la máscara determina su personalidad individual. Puede ser patrón en la Danza de Parachicos; judío, fariseo o borrado en las celebraciones de Semana Santa; jaguar en la Danza del Tigre; moro en la de Moros y Cristianos; rey en la de los Jardineros; o diablo en la pastorela, por mencionar algunos ejemplos. Todas ellas, danzas de moralidad cristiana cuyo tema se refiere a la eterna lucha entre el bien y el mal, con el propósito de prevalecer sobre las debilidades humanas y mantener el equilibrio natural y social.

Estas máscaras, elaboradas por grupos étnicos que han logrado preservar una parte considerable de sus valores culturales, reflejan dichos valores en sus rasgos inmutables pertenecientes a un universo fantástico que sigue siendo apreciado en la actualidad por un amplio público, debido al renovado interés del hombre por conocer el significado detrás de lo aparente y de ir más allá de la existencia de signos vacíos y lenguajes meramente formales, característicos de algunas sociedades.

En la actualidad, la máscara como objeto de transformación conserva su vigencia y sigue presente en el arte. Testimonio de ello son los objetos del espacio dedicado a "El arte y la máscara". Aquí se exhiben obras diversas en las que la máscara aparece como un ejercicio etnográfico, como un elemento en el que coexisten lo sublime y lo absurdo, como la imagen de una realidad distorsionada o como la velación de la personalidad o la figura ausente. Imágenes que en conjunto integran la constancia gráfica en la cual dibujos, *gouaches*, óleos, acrílicos, grabados, xilografías, serigrafías, fotografías, videos e impresiones digitales recrean la máscara en el plano bidimensional, mientras otras máscaras, creadas con técnicas y materiales innovadores, llenan el espacio con sus increíbles formas y volúmenes.

De esta manera, *Máscaras mexicanas, simbolismos velados*, nos da la oportunidad de apreciar la máscara en su totalidad para conocerla e interpretar su sincretismo a partir de los detalles, sin perder la ocasión de experimentar el hecho estético en el instante de establecer contacto con ella para, en cada ocasión, renovar y enriquecer la lectura de su significado.

Máscaras mexicanas, simbolismos velados

Sofía Martínez del Campo Lanz

Desde tiempo inmemorial el hombre dispone de una lógica simbólica que le permite crear su propio lenguaje e interpretar y comprender el lenguaje expresado por otros. El de las máscaras es una forma de poesía en la que rasgos y formas se funden y son lo mismo, en donde la relación entre el símbolo y el objeto lleva a cada uno a convertirse en metáfora del otro, por lo que su aspecto es evidencia de su significado.

El lenguaje simbólico de las máscaras permite que sus expresiones trasciendan el idioma de manera espontánea y les confiere la cualidad de aproximar las diferencias derivadas de la cultura, la geografía, el tiempo y el espacio. Así, los conceptos representados llegan a coincidir aun en máscaras creadas por artistas de diferentes continentes, dado que en las diferentes psicologías y sistemas religiosos del mundo el artista suele imaginar rostros de trazos y gestos semejantes aunque los atributos sean distintos.

La máscara es una muestra de la versatilidad del ser humano para transformar su esencia física y psicológica. Es la cara del día con los ojos abiertos y la de la noche con los ojos cerrados (Bihalji-Merin, 1972). Simboliza la vida y la muerte a un mismo tiempo. En su naturaleza dual posee, como los rostros esculpidos en piedra, "una conocida ambigüedad metaterrena, aspirantes a quedarse y a irse [...] la mirada perdida y no obstante existente, enteramente inhumana y en alguna forma también humana [...] siendo y no siendo dios, siendo y no siendo piedra" (Neruda, 2005: 115).

A través de su dualidad, las máscaras transmiten asimismo los símbolos representativos de los elementos del cosmos que guardan un significado aunado a lo aparente (Ricoeur, 2009: 16). Son estos símbolos cósmicos, relacionados con el origen y el fin de las cosas, los temas que el hombre venera y ha representado en la plástica desde tiempos remotos. Así, las máscaras primigenias de carácter propiciatorio debieron tener rasgos zoomorfos, congruentes con las primeras mitologías en las que animales y plantas eran reverenciados como metáfora del sostén del mundo.

LA MÁSCARA CEREMONIAL

La máscara ceremonial ha cumplido desde la antigüedad con una función reguladora en la vida de las sociedades. En términos generales, se ha utilizado en ritos de fecundidad para propiciar la fertilidad y abundancia del ámbito natural; en los iniciáticos, para promover el paso hacia una nueva etapa de la vida; en los festivos, para celebrar acontecimientos de carácter mítico o social y en los funerarios, para captar la fuerza vital del individuo fallecido y acompañarlo en su recorrido por los reinos sobrenaturales. La mayoría de estas ceremonias incluye procesiones y danzas con máscaras e indumentaria concebidas para cada caso en particular, cuya tradición ha perdurado en un considerable número de ocasiones.

Cuando el hombre comenzó a relacionar los ciclos celestes con el orden social iniciaron los festivales estacionales en los que la máscara era ya una manifestación más compleja de carácter mítico que incluía nuevos símbolos, de acuerdo con la percepción del artista, cuya particular manera de representar el mundo confería a cada pieza características distintivas (Campbell, 2002: 95). Estas máscaras de rasgos zoomorfos, antropomorfos o fantásticos reunían los atributos propios de los diversos espíritus, ancestros y deidades a quienes el hombre veneraba con el propósito de obtener sus beneficios.

Las ceremonias de regocijo, las de iniciación y las funerarias son parte de estos ritos ancestrales y fundamento en la vida de las comunidades de diversos países. Los rituales son inseparables de la dualidad en alguno de sus aspectos: lo femenino y lo masculino, el día y la noche, la vida y la muerte, conceptos representados en el arte desde la antigüedad, dado que los opuestos complementarios conforman un todo y son garantía de continuidad de los ciclos de la existencia.

EL ROSTRO DE LAS DEIDADES

Entre las principales funciones de las máscaras rituales en Mesoamérica se encuentra la de representar a las deidades para darles un rostro visible, así como la de retratar a los dignatarios con sus atributos para crear una comunión entre el orden divino y el ámbito humano. Ejemplos versátiles de las primeras son las máscaras estilo teotihuacano que se adornaban con los atributos específicos de cada deidad para la celebración de su respectiva fiesta ceremonial. Este tipo de máscara también fue utilizado en el ámbito funerario en el Occidente de México. Por su parte, las máscaras de mosaico de jade depositadas en ofrendas funerarias del área maya son, en algunas ocasiones, la representación de las deidades del panteón maya que acompañan al personaje y, en otras, el retrato del dignatario con los atributos del dios del maíz en quien se transformaba al morir.

EL HOMBRE COMO PERSONIFICADOR DE LA DEIDAD

A lo largo de la historia, la máscara ha funcionado como un instrumento de transformación, magia y ritual, ornato y protección (Moya Rubio, 1982: 14). Quien la porta se adueña de su esencia al cubrir con ella su verdadero rostro y personificar la imagen representada; ejerce así un poder inusitado sobre sus semejantes y adquiere la facultad de tender puentes entre el mundo sobrenatural y el mundo cotidiano.

En el México prehispánico, gobernantes y sacerdotes personificaban a sus dioses al actuar como una extensión de los mismos en las ceremonias rituales. Son testimonio de ello esculturas, relieves, murales y figurillas que muestran a los antiguos señores como personificadores, portando la máscara y la vestimenta de la deidad en lo que consideraban un poderoso proceso de transformación que permitía a los seres espirituales encarnar y a los hombres y objetos convertirse en los seres sobrenaturales a los que personificaban.

Las crónicas de franciscanos y dominicos, llegados a la Nueva España durante el siglo XVI, describen los festejos efectuados por los naturales durante los 18 meses del año mesoamericano para honrar a sus dioses y propiciar así la fecundidad y el bienestar general. Un ejemplo digno de mención es el *Códice Florentino* (lib. II, cap. 25), en donde se dice que durante la festividad de *etzalcualiztli* dedicada a Tláloc, el sacerdote que dirigía la procesión llevaba ornamentos de papel fruncido y el rostro decorado de color azul a manera de máscara. De esta forma aparecía como personificador del dios de la lluvia, con "la *quiyauhxáyac*, la *tlalocaxáyac*, es decir, "la máscara de lluvia", "la máscara de Tláloc" (Contel, 2009: 21).

Esta antigua deidad agrícola, a la que se invocaba para obtener lluvia y cosechas abundantes, tiene su antecedente en el Preclásico olmeca con "las deidades cuatripartitas derivadas o fundidas con las serpientes" (Taube, 2009: 26); es la serpiente, símbolo del agua y

fertilidad, el animal que originalmente conformó la nariz, las anteojeras y el labio superior en las máscaras de Tláloc.

De esta forma, el origen del Cocijo zapoteco, del dios de la lluvia teotihuacano y del Chaac maya durante el Clásico, así como del Tláloc mexica durante el Posclásico, se remonta al prototipo olmeca del dios de la lluvia (Taube, 2009: 26),[1] que suele tener colmillos y boca ajaguarada, rasgos que lo vinculan también con esa criatura relacionada con el agua: el jaguar, que habita en montañas y cuevas, lugares míticos de residencia de los dioses de la lluvia. Por esta razón en la época prehispánica y aún durante el Virreinato se depositaban en las cuevas ofrendas rituales de fertilidad que incluían máscaras alusivas al felino.

Una muestra de la importancia de Tláloc en la tardía civilización mexica son las siete ofrendas depositadas entre 1502 y 1520 en el Templo Mayor, que fueran dedicadas al señor del Tlalocan, lugar de fertilidad al que iban quienes morían por alguna causa relacionada con el agua, y asociado con el paraíso terrenal por los conquistadores españoles.

El ritual de invocación a Ehécatl y Tláloc, deidades del viento y de la lluvia, ha trascendido a lo largo de los siglos y sigue vigente porque míticamente ambas deidades trabajan en conjunto para proveer al hombre de sustento. Hoy todavía se utilizan máscaras alusivas en diversas variantes de la danza propiciatoria mexicana como la del Tigre y la de la Pluma.

LAS MÁSCARAS DE TRADICIÓN VIRREINAL

Durante los siglos XV y XVI, y hasta la llegada de los españoles, los grandes festivales prehispánicos eran promovidos por la élite gobernante como una estrategia para imponer su estructura política y su religión a otros grupos étnicos (Mauldin, 1999: 1).

Sin embargo, a partir de 1521, la conquista española impidió que la visión mítica de las civilizaciones prehispánicas prevaleciera. Los conquistadores se imponían físicamente mientras los frailes modificaban el contenido del rito para incorporar las ideas cristianas a la religión autóctona y eliminar así sus tradiciones. La transición fue devastadora. Las batallas y las enfermedades de origen europeo provocaron la muerte de miles de personas, además de la destrucción de pueblos enteros y la esclavización masiva de los naturales. La primera sociedad colonial dio continuidad a la humillación y aniquilamiento de los antiguos señores y a la persecución de los sacerdotes, estos últimos por ser los poseedores de la memoria y el conocimiento colectivos. Sin embargo, con la intervención de la Corona española y las acciones de frailes y hombres de conciencia, se fueron creando en la Nueva España instituciones cuyos primeros procedimientos pusieron cierto límite a los abusos, aunque no erradicaron la desigualdad. Finalmente, se establecieron los derechos y obligaciones de los indígenas por medio de cédulas reales, ordenanzas, mandamientos y autos acordados que regían la vida de los nativos en todos sus aspectos (Roth, 2011: 11).

La imposición de la nueva cultura propició el ocultamiento de la religión y el simbolismo prehispánicos por parte de los indígenas, quienes durante el Virreinato continuaron de forma velada con sus antiguas prácticas rituales bajo el manto de las ceremonias católicas y las máscaras nacidas del mestizaje cultural. Surgieron así nuevas formas y una peculiar combinación de símbolos que han perdurado hasta nuestros días en las máscaras de amplias regiones de México, para dar continuidad a la tradición ceremonial y festiva. Así, en un gran número de comunidades aún se practican ritos y danzas donde las máscaras son el elemento principal.

Las danzas sagradas de invocación del México prehispánico encontraron eco en los ritos católicos cuando las comunidades indígenas fueron incorporadas al concepto español de pequeños pueblos o barrios regidos por santos patronos, a quienes los indígenas adoptaron y veneraron junto con sus ancestros y deidades prehispánicas. Los frailes involucraron a las comunidades en las fiestas del año litúrgico e introdujeron dramas morales basados en la historia sagrada y en acontecimientos históricos, cuyo propósito era infundir temor y respeto en los indígenas con el mensaje de su propia derrota y la obligada obediencia a la nueva religión.

Las danzas que tuvieron su origen durante el proceso de evangelización llevan implícitas enseñanzas morales cuyo tema principal es la lucha entre el bien y el mal. Ejemplo de ello son las diversas versiones de las danzas de Conquista y las de Moros y Cristianos, así como las de las Tres Potencias, los Ocho Locos y los Mudos.

Conforme la sociedad novohispana se consolidaba, la popularidad de las danzas con máscaras fue incrementándose. Los excesos cometidos por los participantes durante las celebraciones fueron motivo para que las autoridades civiles o religiosas las prohibieran. El gobierno

[1] De acuerdo con el esquema de Miguel Covarrubias de 1946.

emitió leyes regulatorias, como el bando de 1731, en el que el virrey don Juan de Acuña prohibió su uso tanto a españoles como a indígenas, bajo pena de prisión (véase Cat. 113, p. 168).

No obstante, con el paso de los siglos, las limitantes se han ido debilitando y con ellas el sentido oculto de los temas, que tiende a darse de manera más abierta. Así, danzas propiciatorias de profundas raíces prehispánicas, como la de los paixtles, para la fertilidad y abundancia, sobrevivieron al Virreinato y se siguen practicando hoy.

Se conservan pocos ejemplares rituales del periodo virreinal, como las máscaras con espiga de Chalchihuitán, Chiapas, esculpidas entre los siglos XVII y XVIII, y colocadas a la entrada de la pequeña cueva de Monte Virgen para simular a una barrera de guardianes que aterrorizara a los extraños y protegiera la ofrenda ritual depositada en su interior (Esponda-Jimeno, 2014: 195-196). En cuanto a las máscaras virreinales de danza, es casi imposible encontrarlas, pero al parecer algunas fueron creadas en los talleres de los santeros, quienes utilizaban sus habilidades en la talla de madera y aplicación de color para esculpir finos rostros con encarnaciones que reproducían de forma naturalista los tonos de la piel. Esta tradición aún perdura en algunas regiones de Chiapas, Michoacán, Oaxaca, Puebla y Tlaxcala (Mauldin, 1999: 4).

El universo del mascarero conserva sus fuertes raíces indígenas, por lo que las máscaras de danza que elabora tienen un carácter autóctono que en ocasiones rebasa el límite de la tradición para crear nuevas formas. Estas máscaras son utilizadas al menos una vez al año cuando el danzante se transforma en el personaje al que representa en las celebraciones programadas de acuerdo con el año litúrgico, cuyos simbolismos velados siguen siendo propiciatorios y su propósito aparente el de refrendar la victoria del bien sobre el mal para mantener el orden en la comunidad.

En el complejo proceso de preparación de las danzas con máscaras para las fiestas patronales se integran actividades civiles y religiosas que demandan a las comunidades considerables cantidades de tiempo y recursos económicos. La responsabilidad de la organización recae en el mayordomo del pueblo quien, de acuerdo con el sistema español de mayordomía, se ocupa de mantener los recintos y las santas imágenes a lo largo del ciclo anual de celebraciones. Asimismo, debe seleccionar a los danzantes, entrenarlos y a veces alimentarlos, y supervisar la elaboración o reutilización de máscaras e indumentaria para cada festividad (Cordry, 1980: 222-224).

Las danzas de carnaval de los distintos grupos étnicos conservan la intención de agradar y venerar a los seres sa-

Figura 1. El traje de jaguar ha sido utilizado desde la época prehispánica y conserva sus características hasta nuestros días. *Matrícula de tributos*, lámina 7. Reprografía: Marco Antonio Pacheco/*Arqueología Mexicana*/Raíces.

Figura 2. Hombre disfrazado de diablo durante un carnaval. Núm. de inventario 383091, Sinafo.

grados para obtener a cambio lluvias abundantes y cosechas generosas.[2] En estas fiestas de regocijo, que preceden al rigor de la cuaresma, se practica la danza de los Chilolos, de raíces prehispánicas al igual que la de Tejorones, la Pelea de los Tigres, el Calalá, los Tecuanes y los Tlacololeros, ejecutadas en fechas posteriores (figura 1). Todas ellas se relacionan con el tigre y abordan la importancia del cultivo de la milpa y de mantener el equilibrio entre la fauna de la región. Existen asimismo diversas versiones de danzas de la Conquista y de Moros y Cristianos que se representan tanto en época de carnaval como durante las fiestas patronales. Éstas son: la del Marqués, de los Gachupines, de la Pluma, de la Conquista, de Santiago o Santiagueros, de Tastoanes, de los Morenos, los Archareos y el Gigante Goliat.

Las festividades celebradas durante los seis viernes de cuaresma son ceremonias populares que varían en cada región, con procesiones, misas, calendas, verbenas, ferias y danzas tradicionales de moralidad cristiana. Para las comunidades indígenas es fundamental participar en las procesiones y obras de Semana Santa con el propósito de rendir homenaje al sufrimiento y crucifixión de Cristo a manos de los judíos o fariseos, a quienes se representa con máscaras variadas, incluida la de diablo.

[2] Al ámbito de origen de los objetos creados en la época prehispánica en Mesoamérica se le nombra en femenino porque hace referencia a las antiguas culturas que habitaron nuestro territorio. Tal es el caso de la máscara mixteca y la zapoteca. Por el contrario, el calificativo para las máscaras de tradición virreinal cambia a masculino, dado que su origen se remite al grupo etnolingüístico que las creó; es decir, mixteco y zapoteco.

Cabe mencionar que el concepto de diablo, como ser puramente maligno, traído por los frailes a la Nueva España, resultaba ajeno a los indígenas que convivían con la dualidad bien y mal (figura 2); pero con el tiempo lo adoptaron como propio y a la fecha se utilizan máscaras con su imagen en diversas celebraciones como la Mojiganga de Diablos, Xantolos y la Danza de los Diablos, esta última nacida en el siglo XVI de la mezcla de tradiciones prehispánica, afromestiza y cristiana. Lucifer aparece también en la pastorela navideña, originaria del siglo XVI, una de las obras morales más populares del antiguo teatro evangelizador, llena de humorismo.

Algunas danzas de viejos conservan también un toque cómico heredado de la época prehispánica; sin embargo, en las tierras altas de Michoacán, la máscara y el rol son más dignos, quizá porque las fiestas se celebran en época de Adviento, en honor de la Virgen María y del Niño Jesús, a quien los danzantes consideran patrón de los viejos.

Entre las danzas de origen virreinal cabe destacar la de Parachicos, creada en el siglo XVII, según la tradición popular, cuando en Chiapa de Corzo María de Angulo comenzó a rendir tributo a San Sebastián por haber curado a su hijo de una terrible enfermedad de la piel. Surgió entonces la danza de sanación "para el chico", así como el nombre de *parachico* con el que la bautizaron. Hoy en día la celebración reúne a cientos de danzantes que durante varios días bailan en honor a San Sebastián, El Señor de Esquipulas y San Antonio Abad con máscaras estilo santero de rasgos europeos y ojos de vidrio (Maul-

din, 1999: 14). En 2010 la Unesco declaró Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad a esta danza, entre otras razones porque sus "rituales religiosos refuerzan la solidaridad social en el seno de la comunidad y confieren un sentimiento de identidad a los habitantes de la localidad donde se celebra".

LA MÁSCARA DECORATIVA

Las máscaras "de danza", manufacturadas para el mercado comercial, son en realidad piezas decorativas de expresiones más elaboradas y mayor tamaño que aquellas utilizadas en auténticos contextos tradicionales. Esta prolífica industria se ha desarrollado en México desde los años sesenta, y algunos artesanos dedicados a este mercado dan a sus piezas una falsa apariencia de antigüedad con el propósito de venderlas a los coleccionistas a un precio elevado, aprovechando que las piezas auténticas son muy cotizadas (Mauldin, 1999: 14). Algunas están cuidadosamente talladas y representan personajes de las danzas de Moros y Cristianos; otras, conocidas como Barbones, son de excelente talla pero no existe evidencia de que hayan sido utilizadas (Markman y Markman, 1989: 195).

La madera se considera el material tradicional para la talla de máscaras de danza, pero también se utilizan cuero, tela, cartón, papel maché, cera, caucho, latas de metal y corcholatas. La indumentaria de Comanche, elaborada con este último material, es un ejemplo extraordinario del ingenio y la técnica de los artesanos. La penca de maguey es otro material de origen natural utilizado para representar seres zoomorfos o fantásticos en máscaras que entran en la categoría de arte popular o arte contemporáneo.

EXPRESIÓN DE LA MÁSCARA EN EL ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO

Los objetos prehispánicos y los de tradición virreinal que trascienden al México independiente y llegan hasta nuestros días son testimonio de la evolución de la máscara a través del tiempo. Mediante la interacción cultural la máscara se integra, se fusiona, se transforma, se diversifica en el arte. En la época moderna y contemporánea aparece en ocasiones como un ejercicio etnográfico, como un elemento en el que coexisten lo sublime y lo absurdo, como la velación de la personalidad o la figura ausente; aparece asimismo como la representación del humor efímero, la imagen de una realidad distorsionada o la evocación de un suceso imposible. Todo depende de la percepción que el artista tenga de ella.

Otro aspecto de la máscara en el arte, como elemento que representa y transforma, es la decoración facial, elaborada y compleja como el maquillaje de los actores de la Ópera de Beijing o sobria como la de las geishas, quienes consideran la sencillez una virtud. Puede ser también un antifaz que oculta la identidad o evoca la figura ausente. Imágenes cuyo propósito es despertar el interés en nuestras costumbres ancestrales, involucrarnos en la búsqueda de la conciencia y el equilibrio, mostrar la complejidad o la sencillez de un maquillaje o confrontarnos con el espejo de la historia para cerrar con su simbolismo una trayectoria de más de tres mil años.

BIBLIOGRAFÍA

Bihalji-Merin, Oto (1972), *Great Masks*, EUA, H. N. Abrams.

Campbell, Joseph (2002), *Los mitos en el tiempo*, España, Emecé editores.

Contel, José (2009), "Los dioses de la lluvia en Mesoamérica", *Arqueología Mexicana*, núm. 96, marzo-abril, pp. 20-25.

Cordry, Donald (1980), *Mexican Masks*, EUA, University of Texas Press.

Esponda-Jimeno, Víctor Manuel (2014), "La cueva de Monte Virgen, Chalchihuitán, Chiapas: un espacio sagrado natural de continuidad cultural prehispánica", *Liminar*, vol. 12, núm. 1, pp. 195-211.

Mauldin, Barbara (1999), *Masks of México. Tigers, Devils, and the Dance of Life*, Santa Fe, Museum of New Mexico Press.

Markman, Peter y Roberta Markman (1989), *Mask of the Spirit. Image and Metaphor in Mesoamerica*, Berkeley, University of California Press.

Moya Rubio, Víctor José (1982), *Máscaras, la otra cara de México*, México, UNAM.

Neruda, Pablo (2005), *Confieso que he vivido*, Santiago, Pehuén Editores.

Ricoeur, Paul (2009), *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI Editores.

Roth Seneff, Andrew (ed.) (2011), *Caras y máscaras del México étnico. La participación indígena en las formaciones del Estado mexicano*, México, El Colegio de Michoacán, vol. II "Soberanías y esferas ritualizadas de intercambio", pp. 11-19.

Taube, Karl (2009), "El dios de la lluvia olmeca", *Arqueología Mexicana*, núm. 96, marzo-abril, pp. 26-29.

Orígenes, la divina máscara

René Bustamante

Los ancestros de la totalidad de la humanidad se originaron en el continente africano. Sus treinta millones de kilómetros cuadrados representan veintidós por ciento de la superficie terrestre del planeta. En esa gigantesca masa de tierra se desarrollaron, literalmente, cientos de diferentes grupos humanos a través de la historia. Todavía hoy, se hablan más de mil lenguas diferentes. La riqueza, variedad y profundidad de las culturas africanas denotan un proceso tan largo y tan antiguo como la humanidad misma (figura 1).

En más de un sentido, el continente africano es la tierra de los orígenes. El lugar donde toda la aventura humana tuvo su principio. Por esa razón podemos afirmar que fue también ahí donde nació el poder creativo de la humanidad, ese acto que define al ser humano como tal. Hasta hace relativamente poco tiempo, se pensaba que la explosión creativa del *Homo sapiens* ocurrió después de haber migrado, hace 40 mil años aproximadamente, hacia lo que hoy es Europa, y presupone que esa migración marcó el inicio del concepto llamado comportamiento humano.

En Laetoli, África del Sur, se encontraron nítidamente plasmadas en lava fosilizada huellas de pisadas de nuestros primeros ancestros, con una edad aproximada de 3.6 millones de años. En las cuevas de Blombos, cerca de Ciudad del Cabo, Sudáfrica, se hallaron pinturas rupestres hermosamente conservadas y, al pie de éstas, un grupo de herramientas finamente talladas en hueso; la casi perfecta simetría de unas puntas creadas hace más de 70 mil años nos remite a otro tipo de consideraciones que van más allá de lo meramente práctico y utilitario. Por la ausencia de uso y la forma particular en la que fueron colocadas, indican un empleo ritual que involucra conceptos y experiencias religiosas. Estos objetos fueron creados con cualidades estéticas fuera de lo utilitario, con otro valor y significado.

El refinamiento estético es evidente y aparece como una temprana muestra de creatividad y una clara prueba de pensamiento abstracto. Aquí es donde empieza a manifestarse el concepto del ritual como una

Figura 1. Figura femenina con brazos alzados al cielo. Grupo étnico Zaramo, Tanzania. Madera tallada, principios del s. XX. Colección René Bustamante.

expresión que, al ser repetitiva a lo largo del tiempo, hace que ideas y conceptos evolucionen debido a las necesidades impuestas por el medio físico, las migraciones, las variedades de fauna y flora y, al desplazarse, en ese movimiento se presentan nuevos fenómenos fuera de su cotidianeidad. Al analizar estas pinturas y herramientas, vistas desde los conceptos de casi cualquier otra cultura y a través del tiempo, adquieren una extraordinaria belleza y otra dimensión; nuestra deuda como humanidad con el continente africano no es únicamente biológica y económica, sino cultural, pues representa el embrión de todas nuestras inclinaciones estéticas y artísticas. Las primeras ideas y pensamientos sobre nuestro origen se articularon en una extraordinaria y variada cantidad de tradiciones artísticas y culturales.

Desde los principios de la historia de la humanidad y hasta nuestros días, nos preguntamos con frecuencia sobre nuestro origen, quiénes somos, cómo pensaban y sentían los primeros seres. Las respuestas a estas interrogantes forman la esencia de nuestra común identidad. En el momento en que las sociedades humanas buscaron verbalizar y conceptualizar la experiencia acumulada, el pasado, los fenómenos naturales fuera de su control y lo inexplicable, se creó el mito, que definía su lugar en el cosmos a través de las narrativas, tejidas con sentimientos espirituales y también algunos hechos reales y cotidianos. Estas narrativas conforman dos categorías más amplias: los mitos desarrollados alrededor de la creación del cosmos y del ser humano a partir de un estado primario, y los mitos sobre el subsecuente desarrollo de la humanidad, los extensos vínculos familiares, las instituciones sociales, las comunidades, la cultura.

La búsqueda constante del ser humano en cuanto a su lugar en el mundo y la percepción sobre sí mismo se desa-

rrollaron a partir de los conceptos acerca de su pasado inmediato y lejano. Tales conceptos y percepciones son difíciles de comprender para quienes están fuera del grupo humano en cuestión, cuando se desconoce el entorno físico y cultural. Una forma para entender a cabalidad la visión mitológica de determinado grupo humano, es analizando sus mitos de origen y su religión. Cuál fue el principio del mundo como lo conoce, cómo se manifestó el primer humano. Esa especie de guía cronológica está sujeta constantemente a revisión. Aquí hay que hacer notar que los símbolos y representaciones físicas de esta cronología a través del tiempo se han traducido en expresiones visuales admiradas como monumentos y objetos artísticos, edificaciones, templos religiosos, esculturas, objetos rituales, documentos, pinturas, máscaras, etcétera.

Aun cuando miles de años nos separan de las experiencias y mitos que dieron lugar a nuestros conceptos de origen, y de la realización material y estética de conceptos y símbolos, aunado a nuestro proverbial etnocentrismo, racismo y simples limitaciones ideológicas, ceguera, comodidad material cínica e interesada, debemos, por razones de elemental honestidad y justicia, reconocer y difundir nuestro aprecio y gratitud al continente africano y a sus fundamentales enseñanzas de vida.

En los últimos años contamos con una extraordinariamente rica información histórica para desentrañar, dilucidar y aclarar en qué contexto cultural e histórico se produjo el arte de los pueblos. Con esta documentación podemos responder a las interrogantes que se han generado, como quiénes eran los artistas y la audiencia para la que tales objetos se elaboraron. Sin esta información histórica podemos disfrutar visualmente de los objetos artísticos, forma válida para acercarnos a ellos, pero no podemos pretender entender el profundo significado que tienen para quienes lo produjeron y para las comunidades y sociedades a las que se dirigían. El deseo de contextualizar, particularmente en el arte no europeo, con frecuencia desemboca en intentos antropológicos pobremente formulados y concebidos, en especial cuando se trata de explicar el significado de ese arte. Casi invariablemente, se trata de encasillar y asociar el arte no occidental con mitos y rituales; para Occidente es difícil aceptar la idea de que ciertas formas y objetos artísticos producidos por sociedades no occidentales se realizaron sólo por su valor estético.

Existen evidencias históricas que demuestran que la noción y los conceptos de arte estaban presentes mucho antes de la irrupción occidental, tanto en el continente africano como en Asia, en Oceanía y en el continente americano. Cuando una forma artística se remueve de su contexto cultural e histórico, se trata de explicar con características que no contiene.

Al asumir que el arte no occidental emergió de culturas que carecían del concepto del arte por el arte, en Occidente se les atribuyen significados romantizados y fuera de la realidad. El resultado de este tipo de interpretaciones se convierte en un acercamiento profundamente racista, que trata de encasillar un concepto extraordinario en estereotipos occidentales. Es una forma de simplificar y disminuir objetos que van más allá del sentido ritual, espiritual y filosófico, que fueron creados con una noción artística y satisfacen una experiencia estética dentro de la cultura que les dio origen.

MÁSCARA, DANZA Y RITUAL

Ni las máscaras ni las danzas ceremoniales se pueden comprender a cabalidad cuando las aislamos o las vemos en forma individual, fuera del lugar y la cultura que les dio origen. Necesitan considerarse como elementos y componentes dentro de un complejo más amplio: el traje, el danzante, los movimientos, la música y el cuerpo. Todo este abanico de componentes está regido y regulado por instituciones y sus objetivos están bien definidos.

Las máscaras destacan por su poder evocativo, la repercusión directa de sus imágenes, por su diversidad conceptual, la calidad y habilidad técnica de sus creadores, por su poder estético y abundancia. Solamente entre la gente y las comunidades, en su ambiente físico y cultural, recobran su relevancia y verdadera dimensión. Además, las máscaras no fueron concebidas para apreciarse en reposo. La máscara es teatro, drama, vida, mito, espíritu y ritual. Por ejemplo, una escultura tallada en madera cuyos brazos se elevan al cielo, tiene un significado trascendente en una tierra que carece de lluvia o para quienes invocan una tormenta que haga que las semillas germinen y les den el sustento. Por otra parte, en otra región del mundo, en Mesoamérica, en las diversas culturas que florecieron en esta región, encontramos hermosas tallas en madera representando al jaguar, figura de gran relevancia religiosa, relacionada con los ciclos agrícolas, el maíz, la lluvia, el bienestar y sustento de las comunidades (figuras 2, 3 y 4).

Figura 2. Mano de resortera que representa un mono. Grupo étnico Quiché, San Pedro Xenacoj, Guatemala. Madera tallada, s. XIX. Colección René Bustamante.
Figura 3. Figura humana con brazos alzados al cielo. Grupo étnico Dogón, Mali. Madera tallada, s. XIV. Reprografía, tomada de Ezra (1988: 58).
Figura 4. Mano de resortera que representa un jaguar. Grupo étnico Ixil, Nebaj, Guatemala. Madera policromada, s. XX. Colección René Bustamante.

El ser humano desde muy temprano buscó explicarse muchas interrogantes acerca de su existencia, del mundo animal y vegetal que lo rodeaba, de los fenómenos naturales tanto benéficos como amenazadores. De ahí surgió la necesidad de crear o imaginar el origen de todo. El ser humano creó a los dioses, seres sobrenaturales, y a los espíritus de seres animados o inanimados que sirvieran de puentes o intermediarios para comunicarse con esos otros seres superiores y poderosos, y así poder entender y controlar aspectos fundamentales de su existencia. Se crearon los mitos y todo el andamiaje y discurso justificatorio para explicar su presencia en ámbitos desconocidos, inquietantes, llenos de interrogantes y, a veces, hostiles. El hombre tuvo que imaginar herramientas para facilitar y hacer más comprensible la complejidad que enfrentaba. Aquí nacieron las máscaras, una de las herramientas más poderosas y dramáticas para establecer ese contacto entre lo humano y lo sobrenatural, que adquiere la representación visible de una fuerza fuera del alcance humano. La máscara, al cubrir el rostro o el cuerpo, hace irreconocible al danzante frente a los demás, le da otra identidad.

En muchas partes del mundo donde todavía se usan máscaras, la asociación con lo sobrenatural ha declinado y su uso más profano se circunscribe a algunas danzas relacionadas con los ciclos agrícolas, danzas con temas históricos, religiosos o con más frecuencia, al carnaval. Todavía hay zonas en la parte central y occidental del continente africano, en Nueva Guinea, y también en México, en las zonas más apartadas, donde el uso de las máscaras sigue siendo un elemento crucial durante ciertos momentos en la vida de las comunidades.

La máscara se usa como un vehículo para transformar espiritual y psicológicamente a quien la usa, convirtién-

dolo efectivamente en dios o fuerza sobrenatural, en otro nivel de existencia. La máscara permite el contacto y controla fuerzas que afectan al individuo o la vida de su comunidad. El danzante se convierte en el ancestro o el espíritu, en el animal o la fuerza representada, aunque la función de la máscara no se limita a la simple representación. El rostro humano muestra la personalidad del individuo y éste, al ponerse una máscara, va más allá de la simple adopción de un disfraz; se elimina temporalmente la personalidad del danzante, reemplazándola por otro ser, otra identidad (figura 5).

Las danzas y las máscaras son actos personales y al mismo tiempo colectivos, diferencian a los individuos involucrados y les dicen quiénes son. En todas las latitudes del mundo, ninguna comunidad, desde la más pequeña hasta la de mayor tamaño, podría existir sin asumir una identidad, la de su grupo étnico y, aunque no tenga un cuerpo concreto, por llamarlo de alguna manera, ese cuerpo se expresa según ciertos criterios aceptados, con un comportamiento basado y justificado por una conciencia colectiva compartida. Así podemos confirmar la forma en que las comunidades originarias del mundo han reunido memorias comunes para crear su conciencia histórica a través de su cultura, su música, sus danzas y sus máscaras.

Las interpretaciones de las danzas rituales y el uso de las máscaras, así como los acontecimientos reales o imaginarios que se cuentan de esta forma frente a la comunidad, los convierte en hechos verdaderos a través del ritmo, de los trajes, de la música y de las máscaras, a través del tiempo. Dichos ritmos y objetos claramente definidos y concretos prueban que la memoria está viva y conservan estos mitos y máscaras de forma ritual, con relativamente pocos cambios a pesar del tiempo. De manera romántica quisiéramos percibir las danzas y los objetos rituales sin alteraciones que afecten las imágenes preconcebidas que tenemos de ellos; esto no es posible, ya que la conciencia colectiva se recrea continuamente

Figura 5. Máscara que representa a la Llorona. Grupo étnico náhuatl, Zacapoaxtla, Puebla. Madera tallada, s. XIX. Colección René Bustamante.

Figura 6. Efigies humanas con brazos alzados al cielo. Grupo étnico Dogón. Malí. Madera tallada, principios del s.xx. Colección René Bustamante.

y se adecúa a los cambios que trae el tiempo. Igual sucede con los mitos y las tradiciones. La palabra de un documento original no cambia, pero su interpretación sí. Asimismo ocurre con monumentos, fotografías, pinturas y otras expresiones artísticas visuales. La memoria y la conciencia de los pueblos originales funciona de esta manera. Las danzas, la música y las máscaras, con sus aspectos narrativos, fueron y todavía se inscriben dentro de la tradición oral, pero al mismo tiempo estos aspectos se han reforzado para ubicarlos en el tiempo y actualizarlos. Las máscaras y los trajes, relevantes como herramientas que ayudan a la memoria, son símbolos para recordar, aluden a una narrativa acerca de sus pasados lejanos o recientes.

Aparte de su profundo significado dentro de las comunidades, su carácter didáctico y la gran variedad temática de las máscaras, el efecto más fuerte lo produce su fuerza estética por sí misma. Entre algunas poblaciones bamanas de Malí, la gente es la semilla del universo y esto se ve representado en sus danzas y máscaras. Es una expresión metafórica que une a la humanidad con otras especies, con la totalidad de los seres vivos, explica la evolución de la especie, tanto física como espiritualmente, en un proceso de lenta germinación, proceso con el que se encuentran familiarizadas todas las comunidades dedicadas a la agricultura. El universo en el que la gente no es más que una semilla, el curso de su evolución, es un proceso idéntico al que hace a las plantas germinar, crecer, marchitarse y morir. Para la gente bamana, que anualmente ritualiza este proceso con música y danza, al mismo tiempo que los nuevos cultivos emergen y empieza un nuevo ciclo, garantiza su continuidad y permanencia. Este concepto se puede vincular con los mitos clásicos grecolatinos de muerte y renacimiento, la idea del eterno retorno, así como a la cosmovisión prehispánica.

Las danzas en el mundo se definen por fechas muy específicas marcadas por un calendario ritual. Algunas veces hay un lapso muy largo, como en la región del Dogón, en Malí (figura 6); entre el grupo sigi hay una danza que se realiza una vez cada 60 años; en diversas

zonas hay danzas exclusivas de los ritos funerarios, cuya fecha es impredecible. Las danzas ceremoniales tienen entonces una función bien definida en la vida de la comunidad y su naturaleza y complejidad dependen de los conceptos y eventos que las crearon. La danza es un elemento integral, pero no es la totalidad de la ceremonia. Siempre se incluyen las máscaras, los trajes, la música con grupos de instrumentos o coral, con cantos o narradores de historias. La comida y la bebida también son elementos importantes durante las ceremonias, ya que se preparan y consumen en cantidades mayores que las cotidianas.

La ceremonia se percibe como una ocasión para el exceso, consume recursos acumulados y restablece el equilibrio económico. Este elemento está estrechamente ligado con otro: el sacrificio de algún animal. La razón del sacrificio es liberar lo inmaterial del animal para poder controlar la energía que le permite correr en libertad, una ofrenda de la sustancia vital sin la cual la vida no sería. Durante los ritos, esta energía es controlada por quien efectúa el sacrificio. Entonces, otra de las funciones de la máscara y de los trajes es estabilizar y absorber dicha energía, con esto se protege y distribuye la energía liberada entre la totalidad de la comunidad. Estos son los objetivos centrales de la ceremonia y de la danza: asegurar que no se ofenda a la naturaleza y prevenir calamidades. El danzante es el vínculo con los espíritus y la naturaleza y, por lo tanto, con el universo y el orden cósmico. El papel de los danzantes no es sólo el de conservar un equilibrio y dejar las cosas en la naturaleza como están, sino enriquecerlas y hacerse cargo, de alguna manera, de su evolución, con ritos y danzas efectuadas al preparar la tierra para sembrar las semillas, al final de las lluvias o al cosechar.

En este contexto, el danzante adquiere dentro de su comunidad un prestigio y una posición de importancia. En la mayoría de las culturas en las que las danzas con máscaras son parte integral de su sistema religioso, los danzantes son escogidos siguiendo parámetros aceptados por la comunidad. Deben tener ciertas cualidades

Figura 7. Figuras humanas con los brazos alzados al cielo. Colección René Bustamante.

que los hacen adecuados para representar, con sus características particulares, a los espíritus y personalidades propias de su cultura. La transformación del danzante no es únicamente física sino psicológica. La máscara y el danzante se convierten en instrumentos relevantes que facilitan la consolidación y la posición de poder en las diferentes estructuras sociales de los pueblos (figura 7).

Los mitos, las máscaras, el ritual y el impulso estético son elementos y conceptos que han acompañado al desarrollo de la humanidad casi desde su principio. La constante búsqueda y los interrogantes que, como desde el inicio, nos siguen inquietando, resaltan la vigencia y la validez de darle sentido y belleza a nuestras manifestaciones artísticas, por medio de las cuales podemos seguir paso a paso, cronológicamente, la aventura humana sobre el planeta.

BIBLIOGRAFÍA

Bustamante, René (2012), *Danzas y máscaras en la costa chica de Oaxaca y Guerrero*, México, Marabú Ediciones.

Coulson, David y Alec Campbell (2001), *African Rock Art: Paintings and Engravings on Stone*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc.

Ezra, Kate (1988), *Art of the Dogon: Selections from the Lester Wunderman Collection*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, Harry N. Abrams, Inc.

Falgayrettes-Leveau, Christiane, Yves Le Fur y François Neyt (1995), *Masques*, París, Éditions Dapper.

Lechuga, Ruth D. y Enrique Franco Torrijos (1991), *Máscaras tradicionales de México*, México, Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos

Leloup, Helen, William Rubin, Richard Serra y Georg Baselitz (1994), *Dogon Statuary*, Estrasburgo, Danièle Amez.

Las máscaras en el mundo prehispánico

Eduardo Matos Moctezuma

La máscara ha servido al hombre para múltiples fines. La máscara es ocultamiento pero también renacimiento. Es transformación del individuo pero también el otro yo que cobra vida. Lo mismo forma parte de un acto ritual que del teatro creativo. Le sirve tanto en la guerra como en el esparcimiento. De igual manera, acompaña al hombre en la vida y en la muerte. La máscara cubre el rostro verdadero del hombre y lo proyecta en otra dimensión en donde se es y no se es, donde cambia y deja de ser...

Muchas son las culturas del mundo que han usado máscaras para cualquiera de los fines mencionados. Su carácter universal las ve presentes tanto en grupos de cazadores como de agricultores; en pequeñas aldeas y en grandes urbes; tanto en el pasado como en el presente. Viene a cuento reproducir las palabras de una estudiosa del arte cuando se refiere al contenido que tiene la máscara para algunos grupos africanos, pues lo que nos dice no está muy lejos de lo que debió ser la producción de estos objetos en la antigua Mesoamérica, cada región con sus propias particularidades. Dice así:

> Tomemos un ejemplo del "arte" africano: las máscaras [véase Cat. 17, p. 89]. Su tallado o labrado exige por parte del artesano trabajar solo y durante la noche para que el repiqueteo de su hachuela sea incorporado al objeto bajo la forma del ritmo. De esta manera la canción se une a la madera, y contravenir esta regla significaría quitar todo valor a la obra. Su uso será siempre ceremonial, ocultas a la visión durante el tiempo en que no se utilizan, celosamente guardadas en un bosque o una caverna apartada de la cotidianeidad. Están en directa relación con el ritmo ceremonial de enseñanza que los no iniciados reciben de sus mayores y cuyo secreto deben guardar. Deben protegerlos por no pertenecer ni al mundo infantil ni al adulto, o por haber derramado sangre en la ceremonia. Van siempre acompañadas de un conjunto en el que figuran tatuajes rituales, vestidos y demás símbolos que se despliegan en el momento de la ceremonia. El conjunto de máscara y vestimenta otorga a las danzas rituales un sentido de espectáculo, ya que el enmascarado tiene que manifestarse y causar impresión. El distanciamiento del mundo cotidiano mediante este artificio tiene como objetivo lograr la máxima expresividad. El punto de unión con la naturaleza y las fuerzas del más allá es la fiesta, síntesis de todas las fuerzas expresivas (Ocampo, 1985: 9-10).

Las diversas culturas que poblaron Mesoamérica antes de la llegada de los españoles no fueron ajenas al uso de máscaras. Los varios aspectos señalados en mis palabras iniciales los encontramos presentes en ellas. Vamos a emprender un recorrido por algunas de estas culturas para ver cómo, de una manera o de otra, la máscara estuvo presente en múltiples expresiones.

LA DUALIDAD VIDA-MUERTE

Hacia el año 1000 antes de nuestra era tenemos un ejemplo de la manera en que se representó una dualidad que es clave para entender mucho del mundo mesoamericano: la dualidad vida-muerte. Se trata de una pequeña máscara de barro encontrada asociada con entierros en el sitio preclásico de Tlatilco, Estado de México, que tiene dividida la cara en dos partes: la mitad derecha muestra la piel, labios, cejas y otras propiedades del rostro humano, en tanto que la otra mitad tiene el rostro descarnado ¿Qué significado puede tener tan singular expresión? Se trata de lo que el hombre veía a lo largo del año trópico. El campesino observó cómo a lo largo de ese lapso había una temporada de lluvias en que todo reverdecía y una temporada de secas en que todo moría y las plantas ya no daban fruto. Esto devino en dividir el año en dos partes fundamentales: vida y muerte, lo que quedó plasmado siglos más tarde en el Templo Mayor de los mexicas que, dividido en dos partes, una dedicada a Tláloc, dios de la lluvia (vida) y la otra a Huitzilopochtli, dios de la guerra (muerte), volvía a repetir aquella observación que el hombre agricultor captó milenios atrás para establecer así el calendario, pues de él dependía una buena cosecha.

La dualidad vida-muerte la considero una llave que nos permite penetrar en el pensamiento de los pueblos mesoamericanos. Un buen ejemplo de ello es la práctica del juego de pelota que contenía en sí esta concepción con todo su simbolismo ancestral. Veamos más en detalle sus características y particularidades.

EL JUEGO DE PELOTA

Esta práctica, que lo mismo revestía un carácter deportivo que ritual, utilizó máscaras y otros implementos con el fin de proteger diversas partes del cuerpo. El juego de pelota representaba una batalla entre las fuerzas diurnas y las nocturnas en la que dioses como Tezcatlipoca y Quetzalcóatl dirimían, por medio del enfrentamiento diario, cotidiano, la supremacía de alguna de ellas. Más de 1500 canchas para el juego se han detectado en Mesoamérica; las hay de grandes dimensiones y de pocos metros de extensión. Por lo general están orientadas de norte a sur o de este a oeste. Las hay con anillos y sin ellos; con cabezales o abiertas en los extremos; se han encontrado juegos con canchas dobles en las que se puede jugar al mismo tiempo; en fin, que estamos ante diversas variantes de este edificio que tanta importancia tuvo en el pasado. Por otra parte, sabemos por medio de las crónicas que se refieren al juego cómo se llegaban a apostar diversos bienes y cómo perder podía llevar al individuo a convertirse en esclavo. Más aún, en ocasiones se menciona, por personas de poco conocimiento, que en las prácticas rituales los ganadores eran llevados al sacrificio. Esto no es verdad. Al considerarse un combate, los que perdían eran destinados al sacrificio tal como ocurría en las guerras con los prisioneros capturados.

En el libro sagrado de los quiché, el *Popol-Vuh*, leemos la manera en que son invitados los gemelos por los señores de Xibalbá para que jueguen a la pelota: "Y que traigan acá sus instrumentos de juego, sus anillos, sus guantes, y que traigan también sus pelotas de caucho..." (*Popol-Vuh*, 1971: 52). Estos implementos para el juego los vemos también entre los zapotecos de Oaxaca, en donde la arqueología ha podido detectar, en el sitio de Dainzú, lápidas con jugadores de pelota que portan máscaras que cubren el rostro (figura 1). Otro tanto observamos en la tumba de Huijazoo, Suchilquitongo, en cuyos murales se ve la procesión de jugadores con máscaras y manoplas. En ambos casos es evidente que el uso de la máscara tenía un carácter protector del rostro de los contendientes.

Ya que nos hemos referido al juego de pelota como una guerra tanto simbólica como deportiva, resulta relevante analizar lo que ocurría en relación con los combates verdaderos y sus consecuencias con lo que venimos tratando.

LA GUERRA

Tanto las batallas como algunas ceremonias relacionadas con ellas tenían presencia de elementos en que un personaje se revestía con atributos de determinado dios o con animales que significaban fuerza y agresividad. Viene a cuento comentar que el *tlatoani* o máximo gobernante mexica se asociaba con el dios Xipe-Tótec cuando iba al

Figura 1. Relieve de jugador de pelota con máscara. Dainzú, Oaxaca.
Gerardo González Rul/Arqueología Mexicana/Raíces.

combate, deidad que se representaba ataviada con la piel de un desollado y en no pocas ocasiones se le ve en esculturas en las que la cara está cubierta por la piel del individuo muerto. En la fiesta de *Tlacaxipehualiztli* dedicada a este dios se vestían con la piel del desollado y guerreaban contra supuestos enemigos. El relato de Sahagún señala: "Antes que hiciesen pedazos a los cautivos los desollaban, y otros vestían sus pellejos y escaramuzaban con ellos, con otros mancebos, como cosa de guerra..." (Sahagún, 1956, T. I: 111).

Distinto era el caso de los famosos guerreros águilas, jaguares o coyotes, que se cubrían el cuerpo imitando a estos animales y el tocado era la cabeza de los mismos, aunque no funcionara propiamente como máscara.

LOS RITUALES

Algunos rituales estaban acompañados de personas enmascaradas que de esta manera celebraban determinadas festividades. Recordemos el caso de los murales de Bonampak, Chiapas, pintados durante el periodo Clásico (*circa* 750 d.C.), en los que podemos apreciar la manera en que se efectúa una de estas celebraciones, seguramente relacionada con el triunfo del combate que vemos en otra parte del mural. Claramente se aprecia a varios individuos que usan máscaras de animales fabulosos sobre el rostro y tienen las manos cubiertas con una especie de tenaza de cangrejo. Todo esto se acompaña de músicos que tocan diversos instrumentos, entre los que destacan largas trompetas y atabales (figura 2).

Otro caso muy significativo es el de los mexicas del centro de México al terminar un ciclo de 52 años. Sabemos que tal era la duración de lo que podríamos considerar como un siglo nahua y cómo al final del mismo se hacían diferentes ceremonias, como encender el "fuego nuevo" en espera de que los dioses depararan otro nuevo ciclo de 52 años. Nos dice fray Bernardino de Sahagún al respecto:

> Venida aquella noche en que había de hacer y tomar lumbre nueva, todos tenían muy grande miedo y estaban esperando con mucho temor lo que acontecería, porque decían y tenían esta fábula o creencia entre sí, que si no se pudiese sacar lumbre que habría fin del linaje humano, y que aquella noche y aquellas tinieblas serían perpetuas, y que el sol no tornaría a nacer o salir; y que de arriba vendrían y descenderían los *tzitzimime*, que eran unas figuras feísimas y terribles, y que comerían a los hombres y mujeres [y agrega el franciscano:] Y las mujeres preñadas en su rostro o cara ponían una carátula de penca de maguey [...] Y lo mismo hacían con los niños, porque ponían les la misma carátula de maguey en la cara, y no los dejaban dormir poco ni mucho; y los padres y madres ponían muy gran solicitud de despertarlos, dándole cada rato de empujones y voces, porque

Figura 2. Conjunto de músicos que tocan diversos instrumentos, entre los que destacan largas trompetas y atabales. Recreación del mural de Bonampak, Chiapas, cuarto 1, muro norte, sección este. Reconstrucción, Yale University Art Gallery, cortesía del Proyecto de Documentación de Bonampak. Ilustración de Heather Hurst y Leonard Ashby.

decían que si los dejasen a ellos dormir que se habían de volver ratones (Sahagún, 1956: T. II: 271).

Una lámina del *Códice Florentino* nos muestra la manera en que colocaban estas pencas para encubrir el rostro.

En su Libro Octavo, el mismo Sahagún vuelve a referirse a las máscaras que utilizaban los señores cuando participaban en sus "areitos" o ceremonias. Por lo que dice se ve que estaban ricamente trabajadas: "También usaban de carátulas o máscaras labradas de mosaico, y de cabelleras, como las usan ahora, y unos penachos de oro que salían de las carátulas" (Sahagún, 1956: T. II: 299).

Pero no sólo los hombres cubrían el rostro con máscaras en determinadas circunstancias, sino que también ciertas divinidades pueden identificarse por tener la cara o parte de ella cubierta por máscaras, como veremos a continuación.

LOS DIOSES

Algunos dioses se representaban eventualmente con máscaras. Buen ejemplo de ello es el de Quetzalcóatl en su advocación de Ehécatl, dios del viento, que mostraba una especie de máscara bucal con forma de pico alargado (véase Cat. 68, p. 135). Mucho se ha especulado acerca del significado de esta máscara tan característica del dios y se ha planteado que representa un pico de ave, o que puede ser una forma de recordar la migración de determinadas especies, aunque no se ha podido determinar en definitiva su simbolismo. También tenemos la escultura en piedra de Xochipilli, que se encuentra en la Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología. Sentado y con el cuerpo cubierto de flores, el dios tiene una máscara sobre el rostro. Otro caso es el del dios viejo del fuego que se encontró en las excavaciones del Templo Mayor de Tenochtitlan, en posición sedente y con un enorme brasero sobre la cabeza, en clara imitación de los dioses viejos teotihuacanos. Encima de la cara porta un antifaz que tapa los ojos y de la boca emergen largos colmillos (figura 3). No podemos dejar de mencionar en este apartado el caso de Xipe-Tótec, nuestro señor el desollado, que se representa revestido con la piel de un sacrificado y cuyo rostro se caracteriza en ocasiones por cubrirse con la piel del muerto, como se mencionó antes (véase Cat. 74, p. 139).

Un caso excepcionalmente importante fue el hallazgo frente al Templo Mayor de Tenochtitlan de una ofrenda que contenía el atuendo completo posiblemente per-

Figura 3. Huehuetéotl, dios viejo del fuego con anteojeras y máscara bucal. Reprografía, tomada de Matos Moctezuma (2000: 110).

teneciente a un sacerdote del culto de Tláloc, que en cierta forma personificaba a la deidad (figura 4). En efecto, en el interior del depósito se colocaron telas de algodón, una de ellas decorada con líneas negras entrelazadas y círculos que en mucho recuerda la que se ve en la imagen del *Códice Durán* que representa a Tláloc o a un sacerdote de su culto (figura 5). Además se encontraron restos de calabaza, bolsas y lo que más nos interesa: la máscara y el tocado hecho en madera para colocar sobre la cara y cabeza (véanse Cats. 61 y 62, p. 130). Otras máscaras más pequeñas también formaban parte del conjunto (véase Cat. 63, p. 130), que corresponde a la VI etapa constructiva del edificio que mandó erigir el soberano Ahuítzotl (1486-1502 d.C.).

Figura 4. *Xicolli*, tela de algodón de la ofrenda 102 de Templo Mayor. Proyecto Templo Mayor y Programa de Arqueología Urbana - Jorge Vértiz.

Figura 5. Imagen de Tláloc o de un sacerdote personificando a Tláloc. Reprografía. Lámina 15, figura 22 del *Códice Durán*.

LA MUERTE

Y llegamos así al final de la vida. Sabemos la forma en que, según el ceremonial correspondiente, se hacía el bulto mortuorio del personaje muerto envolviendo el cuerpo en mantas y papeles. La arqueología y las fuentes históricas una vez más se complementan para darnos una rica información al respecto. En Teotihuacan se han encontrado bultos hechos en barro que tienen una máscara funeraria en el lugar en que se encuentra el rostro del muerto. Varias máscaras de piedra se han encontrado en la "Ciudad de los dioses" y en ellas se puede apreciar que se les colocaban ojos y dientes de materiales como obsidiana y concha, entre otros (cfr. Cat. 47, p. 119).

Algo similar ocurrió más tarde entre los mexicas, ya que hemos encontrado buen número de máscaras, tanto de esta como de otras culturas, que recuerdan el estilo Mezcala y que, aunque todo parece indicar que fueron elaboradas ex profeso para ser colocadas en el principal templo mexica, otras similares debieron servir para ponerse sobre el fardo mortuorio (figura 6).

El Occidente de México proporciona una figura de barro que reviste un contenido singular. Nos referimos a la imagen de un perrito típico de aquella región que lleva puesta una máscara que tapa su cara (véase Cat. 38, p. 109). Quizá tenga relación con la idea de que algunos perros de color bermejo acompañaban a las esencias del individuo muerto y lo ayudaban a cruzar el río que se encuentra en las profundidades del Mictlán.

Por otra parte, en Chiapa de Corzo, en el actual estado de Chiapas, se halló la Tumba 1 y cabe destacar que uno de los entierros que la ocuparon era el de una mujer de cerca de cincuenta años que en la cara mostraba una pequeña máscara y otros objetos de adorno. La tumba se construyó varios siglos antes de nuestra era.

El mundo maya ha sido prolífico en la creación de máscaras mortuorias. Baste recordar las procedentes de Calakmul, Campeche, en donde se localizó el ajuar funerario de Yuknoom Yich'aakK'ahk con una máscara que cubría el rostro del personaje elaborada en jadeíta, concha y obsidiana (figura 7), o las de sitios como Dzibanché, en Quintana Roo, y quizá una de las que más llamó la atención en su momento: la máscara de piedras verdes que se encontró junto al rostro de Pakal, en el interior de la tumba de Palenque, en Chiapas. De igual manera se nos presenta la máscara de la llamada Dama Roja, hallada en

Figura 6. Máscara tipo Mezcala del Museo del Templo Mayor. Reprografía, tomada de Matos Moctezuma (2000: 138).

Figura 7. Máscara de Yuknoom Yich'aakK'ahk (Garra de Jaguar de Fuego). Calakmul, Campeche. Jorge Pérez de Lara/*Arqueología Mexicana*/Raíces.

el Templo XIII de Palenque, mujer que al parecer tenía alguna relación familiar con Pakal. Todas ellas corresponden al Clásico maya (250-900 d.C.) y muestran un rico acabado, además de haber sido encontradas en depósitos funerarios dentro de edificios y áreas ceremoniales importantes. Podemos aseverar que la estrecha relación que guarda la máscara con el personaje muerto es a todas luces evidente y reveladora.

Así llegamos al final de nuestro relato. Como pudimos observar, la máscara está presente en diversas culturas mesoamericanas y servía para fines diferentes. Las tenemos utilizadas como protección en el juego de pelota, como parte de danzas y bailes o cubriendo el rostro de algunos dioses. También aparece entre los mexicas para proteger la cara con pencas de maguey cuando venía el final de un siglo. Nos quedan dudas acerca del porqué del uso de las máscaras en relación con la muerte. ¿Se quiere presentar el rostro del personaje muerto, o es una manera de que éste vaya ante el señor del inframundo y se proteja de las acechanzas que aquel largo viaje le deparaba?

La incógnita queda allí..

BIBLIOGRAFÍA

Matos Moctezuma, Eduardo (2000), *Los aztecas*, México, CONACULTA y Milán, Jaca Book.

_____ (2010), *La muerte entre los mexicas*, México, Tusquets.

_____ (2013), *Grandes hallazgos de la arqueología*, México, Tusquets.

Ocampo, Estela (1985), *Apolo y la máscara*, Barcelona, Icaria.

Popol-Vuh (1971), traducción, introducción y notas de Adrián Recinos, México, Fondo de Cultura Económica.

Sahagún, fray Bernardino (1956), *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, México, Porrúa, 4 ts.

Rostros de la diversidad

Miguel Ángel Rubio Jiménez

México es un país de rostros y atavíos infinitos, de personajes fantásticos, un gran museo de la máscara y del arte que estas singulares obras encierran. Casi en todos los rincones de su territorio existe una tradición de producción y uso de algún tipo de máscara, a partir de la cual es posible leer numerosas y peculiares historias de índole personal, familiar, social o regional. Miles de máscaras forman parte de importantes acervos de museos y coleccionistas, que, a pesar de todos sus esfuerzos, apenas empiezan a conocer y describir su vasta riqueza. Algunas de ellas nos llevan irremediablemente por los caminos de la transgresión festiva y la ludicidad, otras nos guían a través de épicas batallas y fulgurantes victorias, unas más se internan por los senderos del mito y la ritualidad, mientras que un importante grupo establece un nebuloso puente entre nuestra realidad y un "mundo otro", esa fascinante dimensión alterna que prevalece en cada construcción del imaginario colectivo.

A contracorriente de ciertas manifestaciones culturales, el mundo de la máscara se mantiene siempre vivo y en permanente renovación. Cada acontecimiento local o nacional puede ser la razón para que una persona o comunidad introduzca cambios profundos o parciales en los rasgos de una máscara, en su significado o en su campo total de representación. Sin embargo, muchas poblaciones buscan perpetuar lo que consideran sus propios legados ancestrales, lo cual ha permitido no sólo mantener las especificidades de un fino arte, sino también el contexto cultural del que forma parte.

Esta doble ruta por la que transitan los acontecimientos cotidianos ha permitido la actualización y reconfiguración permanente de técnicas, motivos, símbolos, colores y materiales en el acto de creación, así como la conformación de verdaderos reservorios comunitarios donde se resguardan valiosos tesoros de incalculable valor. El carnaval, por ejemplo, es un espacio en el que se mezcla generalmente la innovación creativa y la costumbre, mientras que las fiestas patronales suelen ser escenarios en los que se apuntalan símbolos y signos, acciones y creencias, tiempos y espacios y, por supuesto, toda la parafernalia festiva y ceremonial.

Las poblaciones indígenas constituyen uno de los ámbitos en el que mejor se expresa la diversidad de tipos, usos y formas de máscaras que hoy podemos encontrar en México. En esas comunidades no sólo prevalece un sentido de diversidad basado en sus propias características de creación, sino que éste emana de la conocida variabilidad étnica de dichas colectividades, de las influencias del multiculturalismo que prevalece en la nación y de sus propios procesos de desarrollo histórico. Cada máscara encierra, por consiguiente, una historia compartida con otras, en tanto que en general forma parte de micro o macrocontextos culturales, así como de campos de significación particulares que responden a la inserción de dichos objetos en procesos sociales mucho más locales.

En estos universos la máscara no es tan sólo un objeto en sí mismo, ni una invención artística o un elemento utilitario; en ellos las máscaras son portadoras de sentido para una cultura entera, en la cual se define su función, rasgos y demás características, o se escenifica el drama de sus continuidades, transformaciones, rupturas y sucesos contingentes. Las máscaras indígenas contemporáneas son verdaderos textos en cuya sintaxis han quedado entrelazados y actualizados numerosos acontecimientos históricos aparentemente inconexos o carentes de sentido. Su lectura nos obliga, en consecuencia, a correlacionar contextos y discursividades ubicados más allá de lo visible, para encontrar alguna exégesis probable o un camino hacia la certidumbre.

La máscara es, por lo tanto, texto y contexto, una narrativa abierta que dialoga permanentemente con su entorno más inmediato (la parafernalia del atavío) y con los hechos que permiten su inveterada existencia (la fiesta, el ceremonial o el culto religioso, por mencionar sólo algunos). Esto explica, por ejemplo, cómo es que entre los maya-chontales un imaginario jinete, que se enfrenta con un personaje cuya máscara evoca al bíblico gigante Goliat, es asumido en un drama popular como un representante del grupo español que venció en el siglo XVI a los indígenas americanos. Es decir, el caballo-jinete y la máscara de Goliat son metáfora de "otros", el conquistador europeo y el indígena derrotado, los cuales, si bien no son los que se ven, de una u otra manera responden a un metasentido que emerge consciente o inconscientemente de lo que se dice, y del gran texto de la historia local y nacional (Rubio, 1996: 229-254).

En el mundo indígena el repertorio de máscaras, tocados y atavíos es notablemente variado, así como los contextos a los que cada uno pertenece. De los huehues a los papaquis, de los bailes de cintas y mascaritas al mitote, de los dramas de conquista a los grupos de chinelos, de los grandes cortejos urbanos a las mitológicas luchas de toritos de petate, y de las comparsas de muertos, diablos y judas a las danzas de casquetes, arcos, catrines, moriscos y camadas, entre muchas otras, las máscaras son protagonistas fundamentales de estas fiestas y representaciones, pues, ya sea individualmente o en grupos, ocupan un lugar central en la definición de roles, identidades, acciones y jerarquías de los personajes que participan en dichos dramas sociales.

La máscara, en consecuencia, es un claro indicador del tiempo y de los acontecimientos, ya que su presencia o aparición nos dice que hemos entrado en un momento especial del acontecer de los pueblos en el que casi siempre los hechos ordinarios se transforman, ya sea por breves momentos o durante largos periodos. Esta situación puede involucrar a familias, barrios, congregaciones, segmentos de grupos o comunidades completas, a la vez que su uso se encuentra muy estrechamente relacionado con sus ciclos de actividades anuales, en particular con aquellos que giran en torno a los hechos productivos, religiosos, civiles, históricos y festivos, así como con los de la vida.

Es importante señalar que la presencia de máscaras en cada contexto no es un hecho azaroso ni contingente, por el contrario, su materialización en cada uno de ellos responde a factores muy complejos, los cuales definen los términos y las posibilidades del poder creativo tanto personal como colectivo. La introducción del teatro evangelizador en las comunidades americanas a lo largo del Virreinato, creó, por ejemplo, una de las tradiciones plásticas más ricas y sofisticadas de las que se tenga memoria en todo el mundo, pues no sólo se formó con los antiguos repertorios de máscaras y atavíos empleados durante el medievo en los dramas mediterráneos de reconquista, sino que produjo un nuevo acervo de rostros, identidades y personajes en el campo de las representaciones populares en cada rincón del continente.

El teatro evangelizador tiene uno de sus orígenes en dos conceptos centrales que diferencian los dramas que se crearon y escenificaron en Europa antes del siglo XVI, y en el nuevo mundo durante los siglos posteriores. En efecto, las guerras de reconquista y el teatro popular que surgieron en el primer contexto durante la Edad Media son ante todo el resultado de un largo proceso de recuperación de naciones y territorios en el sur de Europa, some-

tidos por fuerzas extranjeras. A partir de él se crearon innumerables estereotipos de las sociedades implicadas, mismos que quedaron plasmados en la parafernalia (máscaras, atavíos, utilería, escenarios, etc.) que rodea a cada una de estas representaciones. Los dramas que corresponden a la segunda etapa son, por el contrario, resultado de una gran empresa de expansión, dominio y sometimiento militar, social y cultural (conquista) entre sociedades hasta entonces desconocidas, liderada por las potencias europeas de la época (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996).

En el contexto americano, el teatro evangelizador no sólo echó mano de las viejas obras creadas a lo largo del medievo, cuyos antecedentes más antiguos son los combates fingidos, los entremeses, las escaramuzas, los cantares de gesta, los romances, las novelas de caballería, los juegos de cañas, los torneos y justas caballerescas, los toros y las máscaras, entre muchos otros (Warman, 1972: 33); sino que durante el periodo colonial conformó un acervo dramático propio, en el cual confluyeron también todo tipo de expresiones dancísticas, teatrales, plásticas y artísticas de las culturas nativas.

Esta situación explica en parte por qué en los dramas contemporáneos de cualquier población rural o indígena conviven máscaras de antiguos paladines cristianos, como Carlo Magno, Roldán, Guy de Borgoña, Ricarte de Normandía, el viejo duque de Naimes y el conde Oliveros, al lado de las de viejos personajes moros de la región norafricana y medioriental, como el almirante Balam, Fierabrás de Alejandría, Brulante de Monmiere, Floripes (hija del almirante) y Marpín, un brujo sarraceno (Ariza, 1989: 141-338). De igual manera, nos habla de la diversidad de representaciones y grupos de personajes que existen en este género, así como de la cantidad de situaciones contextuales en las que surge cada máscara y el origen de su portador: la reconquista de España, la epopeya y muerte de Roldán, la conquista de Roma, la épica lucha por Jerusalén y la bíblica confrontación entre filisteos e israelitas, por mencionar sólo algunas.

La utilización de estos viejos dramas medievales en el continente americano, como uno de los instrumentos más importantes de imposición y subordinación cultural, sentó las bases para la creación de una nueva épica de perfiles totalmente locales, en la que los protagonistas ya no fueron los pueblos musulmanes del Mediterráneo, ni los diversos reyes y príncipes hispanos, galos o británicos, sino los varios pueblos y líderes indígenas de las tierras recién descubiertas, así como los numerosos conquistadores españoles que participaron en la ambiciosa empresa colonizadora. De esta manera, hasta el siglo XXI ha llegado un inmenso repertorio de máscaras y atavíos relacionados con aquellos personajes que fueron inmortalizados por el viejo teatro popular evangelizador, sea en calidad de conquistadores o de conquistados, muchos de los cuales llevan tanto los nombres y rasgos de los más reconocidos emperadores y caciques indígenas, como de los grandes imperios y regiones del continente.

Desde el Occidente de México hasta Panamá y del continente americano al entorno insular filipino, numerosas ciudades y pueblos rurales han escenificado durante décadas y siglos el drama popular de la conquista de México, en el que habitualmente podemos observar a personajes que llevan por nombre Monarca, Tízoc, Malinche, Huizile, Texcoco, Xochimilco y Zempuala, luchando contra Hernán Cortés, Pedro de Alvarado, Juan de Grijalba, Diego de Tejada y Tlaxcala, por mencionar sólo algunos. Estos actores en general están acompañados de bandos de "negros" quienes, a diferencia de los primeros, constituyen grupos de bufones o transgresores rituales, los cuales suelen aparecer ataviados con máscaras zoomorfas y antropomorfas de diferente naturaleza (representaciones de la muerte y el diablo, de españoles y negros, o de chivos y monos) (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996: 7-32).

La Danza de la Conquista de Guatemala es también un ejemplo destacado de aquellas representaciones en las que la máscara se convirtió en un elemento fundamental de la identidad de los personajes que participan en el drama. Al igual que en la Danza de la Conquista de México, dos bandos antagónicos se enfrentan para representar las heroicas batallas que los pueblos mayas de esa región libraron contra las fuerzas militares ibéricas, recurriendo incluso a la brujería para conseguir la victoria. Las máscaras que ahí se emplean corresponden entonces a personajes que identifican muy claramente a los capitanes y soldados españoles encabezados por Pedro de Alvarado, mientras que en la contraparte destacan Tecún Umán, el Rey Quiché, las Malinches, los príncipes locales y los *ajitz* o brujos (García, 1996: 60-66).

El teatro evangelizador americano conformó un acervo verdaderamente notable de versiones nativas de la conquista, de las cuales se deriva la conquista del Perú y la de El Salvador, así como un importante número de variantes contemporáneas en las que los bandos vencedores fueron sustituidos por nuevos protagonistas. En México, por ejemplo, en lugar de guerreros ibéricos aparecieron

grupos de militares franceses y soldados mexicanos, mientras que sus contrincantes adoptaron el papel de indios zacapoaxtlas, apaches y chichimecas (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996: 7-32). De igual forma surgieron numerosas danzas-drama en las que un bando adoptó el lugar central en la representación y modificó la trama argumental del conflicto original; tal es el caso de las danzas de aztecas, concheros, chinelos y algunas danzas de matachines, cuyos espectaculares atavíos redimensionaron el papel de la máscara al integrarla no sólo al rostro, la frente o la cabeza, sino a diversas partes de la indumentaria (figura 1).

La incursión española en América vino acompañada de un arte lleno de realismo que marcó casi todos los aspectos del teatro popular colonial. Cada atavío era un todo que intentaba reproducir de manera fehaciente y directa los atributos del personaje que se quería representar, situación que también fue extensiva al *locus choristicus* y sus escenografías correspondientes. Aparecieron entonces las máscaras de diversos personajes europeos (reyes, reinas, príncipes, princesas, almirantes, capitanes, soldados, ángeles, arcángeles, etc.), y las versiones estilizadas de turcos, mahometanos, filisteos, pilatos, diablos, negros y brujos, al lado de los nuevos rostros indígenas americanos.

Pueblos y ciudades adoptaron y desarrollaron distintas tradiciones de producción de máscaras, la mayoría de las cuales fueron de carácter artesanal, sea de índole local o doméstica. Sin embargo, algunas comunidades o grupos de fabricantes cultivaron un verdadero arte en la fabricación de estos objetos, confiriéndole un notable y deliberado valor estético a cada pieza que salió de sus manos. Fue así como apareció un incuantificable acervo popular de máscaras de madera labrada, el cual se vio enriquecido con otros materiales, como metal, cartón, cera, fibras (naturales y sintéticas), mallas, alambre, telas, plumas, huesos, pieles, cueros y todo tipo de abalorios y bisutería. El teatro religioso no sólo impuso el uso de máscaras entre los actores, sino que también recurrió a un gran número de elementos propios de la vestimenta militar, cortesana o religiosa, que incluye morriones, coronas y grandes tocados de diversa naturaleza, así como objetos (bigotes, barbas y cejas de artificio) que permiten caracterizar el rostro de un personaje sin utilizar propiamente máscaras (muchos grupos del continente suplieron de manera brillante los cascos y morriones con espectaculares tocados de plumas, cuero y madera, ante la ausencia de los materiales originales).

A diferencia de México, en la región maya de Guatemala y una parte de El Salvador floreció desde la Colonia una tradición de talleres artesanales y mercantiles de sastrería y tallado de maderas, destinados a la creación y arrendamiento de todo tipo de atavíos para las danzas-drama que se efectuaron y aún se ejecutan en diferentes momentos del año, en ocasión de las fiestas religiosas de los pueblos. Dichos talleres, denominados morerías, producen, alquilan y preservan máscaras, sombreros, coronas, gorras, cabelleras, pelucas, capas, casacas, pecheras, sacos, pantalones, faldas, chinchines, sonajas, espadas y material plumario de innumerables personajes relacionados con estas legendarias representaciones (García, 1996: 71-87).

Actualmente es posible observar este inmenso acervo artístico no sólo en los escenarios relacionados con la reproducción del teatro de conquista, sino también en aquellos otros del teatro edificante y moralizante, cuya misión ha sido transmitir los valores y las prédicas del cristianismo y, en particular, de la cultura católica: pastorelas, autos sacramentales, teatro criollo, representaciones de la pasión de Cristo, etcétera.

En este crisol plástico y cromático conformado por la historia, el tiempo también actuó de manera imprevisible. Muchas obras del teatro evangelizador se mezclaron entre sí o conformaron una mixtura cultural con los hechos rituales, políticos y sociales de las culturas nativas, creando interpretaciones muy particulares de cada obra. Esta interacción dio sentido a grupos de máscaras y personajes aparentemente ajenos entre sí, cuyos rasgos, papeles y denominaciones evidencian los intrincados procesos históricos y culturales de las sociedades de las que forman parte.

Tal situación explica, por ejemplo, por qué entre los zoques hallamos, en una misma representación, un Mahoma de San Antonio, un Mahoma de cochi (cerdo), un Mahoma de Santo Domingo, varios shores o vaqueros y un tigre de San Juan Caporal, luchando contra David de San Bernabé, un grupo de monitos de San Miguel y un conjunto de enlistonados, en pleno carnaval comunitario (Rubio, 2010, pp. 433-461). También ilustra cómo los tarahumaras integraron la Danza de Moros y Cristianos con la representación de la Pasión de Cristo, en una lucha cósmica donde Judas y los fariseos-judíos se enfrentan con soldados romanos en pos de la victoria, para concluir con la quema de la efigie del primero, mitema que marca el retorno a la armonía comunitaria (Bonfiglioli, 1995).

Figura 1. Danzantes matachines. Núm. de inventario 92785. Sinafo.

Las máscaras indígenas no pueden ser leídas sin estos contextos socioculturales en los que cada una de ellas encuentra su sentido más profundo, el cual se construye por lo regular sobre la base de lo aparente, la exégesis popular, el acto creador individual, la suma de atributos de la máscara, el hecho social en el que se inscribe y la trama histórica que le permitió su reproducción, adaptación y permanencia.

Si bien los hechos coloniales y de conquista marcaron de forma profunda y determinante a las poblaciones indígenas, este proceso no acabó, sin embargo, con las antiguas máscaras o efigies empleadas por las culturas locales antes del contacto. Por el contrario, muchas de las que se encontraban asociadas a sus deidades más importantes o a ese bestiario mitológico del cual todavía seguimos teniendo noticias, se mantuvieron vigentes a lo largo de los siglos.

Hoy, un conjunto de esos rostros forma parte de viejos cultos de raigambre popular e indígena, otro ha sido refuncionalizado en fiestas y ceremonias cuya estructura evidencia todo tipo de mixturas y uno más se integró a celebraciones en las que el pensamiento religioso hegemónico no pudo desligar la presencia de imágenes icónicas del pasado prehispánico, como los aires, los rayos, el Sol, la Luna, los dueños de los elementos naturales y otras entidades celestes, terrenas o inframundanas. Es el caso de los carnavales, las fiestas de Semana Santa, los días de muertos, los ciclos festivos relacionados con los santos y las grandes romerías que se organizan en los santuarios de peregrinación, por mencionar sólo algunas.

Las máscaras de tigres y monos son dos ejemplos característicos de este proceso de continuidad en el que ambas figuras se mantuvieron vigentes a lo largo del tiempo, tanto en un gran número de culturas como en infinidad de espacios y territorios del área mesoamericana. En la Montaña de Guerrero y el sur de Veracruz, por ejemplo, los tigres son personajes centrales en los rituales relacionados con la siembra del maíz, la petición de lluvias y el aseguramiento de la cosecha, acciones que los nahuas y los zoque-popolucas realizan ante sus santos en pueblos, manantiales, cerros y montañas. En Chiapas, por otra parte, tanto los tigres como los monos son antiguas deidades mayas que en los rituales públicos contemporáneos contribuyen a mantener o restituir el equilibrio de las fuerzas ectópicas y celestes. En estos escenarios el tigre-jaguar escenifica mitológicas confrontaciones rituales con personajes humanos, semi-humanos y animales, por perte-

necer a las fuerzas nefastas que representan la idolatría, las deidades primigenias o nativas, la fauna salvaje no domesticada o ciertos elementos numinosos asociados con el mal (Rubio, 2010: 433-461). En dichos enfrentamientos el tigre-jaguar lucha con el hombre investido de guerrero indígena, con el mono que lo ultraja y lo viola, con seres que dramatizan su cacería y posterior castramiento, con el venado que lucha contra el gigante y el tigre, así como con toros de petate (aparente metáfora de la población española), frente a los cuales muere después de una encarnizada lucha.

En el centro de México la figura del tigre también es muy importante. En esta zona, grupos de felinos suelen participar en representaciones venatorias muy diversas dedicadas a los santos, como las de tecuanes, tejorones, tlacololeros, tepejuanes y chilolos, en las que generalmente se escenifica el drama de los monteadores y agricultores en oposición al tigre, al lado de otros personajes como los rastreadores, cazadores, Marías Candelarias, inditas, perros, culebras, zopilotes, toros y conejos (Rubio, 2010; Jáuregui y Bonfiglioli, 1996).

Las máscaras reverenciales suelen aparecer además en un gran número de lugares donde los cultos indígenas han mantenido cierta ambivalencia respecto a sus entidades más sagradas. Así, en la Montaña de Guerrero aún se sigue venerando a viejas figuras ancestrales representadas en piedra (efigies arqueológicas), las cuales se colocan en los altares domésticos al lado de imágenes católicas. En tanto que algunas comunidades quiché-achí guardan en nuestros días cierto culto comunitario a la figura de Moctezuma, cuyo rostro labrado en madera exhibe una tez en color rojo y cuyos atributos lo ligan con la brujería.

El caso de los chinelos resulta también interesante, pues en sus tocados y atuendos se acostumbra integrar numerosas imágenes de deidades y guerreros mexicas, las cuales contrastan notoriamente con los rostros de personajes moros que aparecen en sus caretas. Dos grupos relevantes son los de las Mesas de Concheros y los de las Danzas de Aztecas, cuyos protagonistas suelen ataviarse en su totalidad a la antigua usanza imperial del centro de México; estos grupos, por medio de sus atuendos, máscaras y tocados, tratan de evocar a viejos guerreros (guerreros águila y guerreros tigre, entre otros), señores o líderes (Cuauhtémoc, Malinche, etcétera) y deidades pre-coloniales (Nahui Ehécatl y Quetzalcóatl Ehécatl, por ejemplo) (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996). Tal situación se repite en las Danzas de Chichimecas y entre las famosas aztequitas.

Un caso singular es el de los purépechas de Charapan, quienes han conservado la costumbre de incorporar a sus prácticas rituales y festivas la figura del Kurkuví, un personaje cuya máscara es aparentemente una deformación de Curiacauero, antiguo dios de la guerra. Esta máscara combina rasgos humanos con los de una indefinida ave que generalmente exhibe en su rostro el color amarillo o anaranjado brillante, y a la que localmente se le atribuye ser compañera del búho (Brody, 1984: 94).

Sin embargo, en la región occidental del país destaca una tradición plástica y artística verdaderamente notable, que se ha logrado mantener debido a la continuidad cultural que el grupo huichol ha consolidado en los estados de Nayarit, Jalisco, Durango y Zacatecas. Los huicholes no sólo han creado y recreado un estilo en la fabricación y diseño de textiles y objetos rituales, sino que en ellos han plasmado permanentemente sus propias concepciones de la vida y del cosmos, dando lugar a un arte multicromático que se expresa en la pintura facial de sus rostros, en sus bordados y tejidos, en sus tablas y jícaras, en las flechas rituales, en las esculturas, etc. Aquí el arte no se concibe como representación, sino como un hecho inherente a la existencia, donde un dios no es una ilusión sino un ser con características propias de manifestación (Nehurath, 2005).

Del occidente hacia el noroeste, el arte cambia y aparecen entonces, al lado de un gran número de máscaras pertenecientes a los contextos dancísticos, muchas expresiones de pintura facial, cuyo simbolismo nos habla de la vida cotidiana, la persona y la cosmogonía, como entre los konca'c.

Por otra parte, es importante señalar que, desde su institucionalización en las comunidades indígenas, los carnavales han sido ámbitos fundamentales para reforzar y revitalizar el contacto de los hombres con todo tipo de fuerzas y entidades cósmicas. En algunas regiones de la Huasteca, por ejemplo, el carnaval y los días dedicados a la rememoración de los muertos forman parte de un mismo sistema festivo, en el que, de acuerdo con la cosmovisión de la zona, los hombres establecen contacto con seres que habitan en el inframundo, entre ellos los ancestros, los muertos y los diablos. Son tiempos en los que la vida y la muerte adquieren un sentido extraordinario, pues diferentes entidades sobrenaturales y fuerzas anímicas se hacen presentes en las comunidades para poner en juego relaciones de solidaridad, generosidad, apoyo, protección, bonanza y beneficio, pero también escenarios adversos de peligro, amenaza, enfermedad y castigo.

En este sentido, el carnaval no es únicamente la fiesta que permite el gozo y el disfrute de los muertos encarnados, sino un momento privilegiado para la visibilización de éstos en los espacios comunitarios y su interacción con una colectividad en la que se reconocen y que les da sentido. Son momentos en que los hombres asumen la identidad de los aires, de los antepasados y de las fuerzas nefastas y malignas, transformando sus rostros en animales, seres diabólicos, personajes chuscos y grotescos, o en enigmáticas mujeres con las que se cometen divertidas transgresiones sexuales (Báez, 2002: 68-79).

A diferencia de los huastecos, los choles de Chiapas celebran el carnaval ya sea como un ritual purificatorio, en pleno santuario dedicado al cristo-sol, o como un acontecimiento para recordar batallas ancestrales entre indígenas americanos y extranjeros españoles, a partir de la recreación simbólica de una batalla entre toros y tigres (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996). Por último, los tzeltales llevan a cabo, como parte del carnaval, diferentes acciones destinadas a organizar las devociones en torno a los dioses que residen en el inframundo, los espíritus guardianes y a las deidades ligadas a la naturaleza, como la diosa de las heladas, el agua, el rayo y el dueño de los animales del cerro, entre otros (Medina, 1965).

Al igual que en otras zonas del mundo, el carnaval es un fenómeno social que potencia año con año las posibilidades creativas y revitalizadoras de la ornamentación que le es inherente, además de que consolida las estructuras festivas de aquellas celebraciones que promueven tradiciones mucho más conservadoras. De esta manera, las máscaras y atavíos suelen pasar por procesos de renovación muy acelerados e, incluso, imprevisibles, o robustecerse cuando éstos se encuentran ligados a otros comportamientos sociales mediados por la religión, la cosmovisión y ciertas tradiciones de rememoración histórica o de fortalecimiento identitario.

Para concluir, resulta importante mencionar tres tipos de máscaras que, desde ciertos ángulos, cruzan de manera transversal todos los contextos culturales que hemos mencionado hasta ahora, y que de manera particular cada uno requeriría largos tratados para analizar su trascendencia en la plástica y la cultura nacional. Hablamos aquí de las máscaras que giran en torno a la muerte, el mal, lo pernicioso y lo diabólico, así como de todas las figuras del catolicismo que son veneradas en espacios domésticos, recintos sagrados, áreas naturales, milpas, caminos y montañas, así como en danzas, fiestas y ceremonias.

Aunque podemos hablar de innumerables casos en los que el tema de la muerte se encuentra explícitamente manifiesto en máscaras, efigies, atuendos y los más diversos objetos, entre los pueblos indígenas de México la muerte también es representada o vivida a través de otros personajes que operan como esencias o coesencias de la misma. Es decir, la dificultad de estudiarla no radica tan sólo en la diversidad de contextos en que su imagen figura, sino en la variabilidad de situaciones donde ésta adopta un sentido metafórico y existencial al margen del concepto occidental que la define. La muerte puede expresarse así como un muerto reencarnado y transubstancializado, un viejo, un aire, una sombra, una presencia informe e inanimada, o como un huehue, huehuenche o huehuenchón que baila por las calles cada año cuando regresa en calidad de antepasado para visitar a las comunidades (Guzmán y Muyaes, 2005; Rubio y Ortiz, 1996: 205-230).

El diablo, por su parte, es un personaje omnipresente en la cultura mexicana, que revela muy claramente la manera en que las poblaciones han construido en los últimos cinco siglos su *ethos* y su ideología del ser. Cada comunidad incorporó a su manera la visión europea del mal pregonada por el cristianismo, lo cual generó un acervo iconográfico inestimable que se muestra hasta en los más mínimos rincones de nuestra vida cotidiana. Desde las comunidades mayas hasta las poblaciones yaqui, mayo, pima y tarahumara, las representaciones de lo maligno y lo diabólico se multiplican sin límite aparente. Tal es el caso de las poblaciones rurales de Tabasco, donde el personaje de Luzbel se trasmuta en un dragón-lagarto y, posteriormente, en el bíblico guerrero Goliat, al representar la manera en que los filisteos son sometidos por los israelitas, en un drama edificante y pedagógico destinado a la evangelización y adoctrinamiento populares. Varios investigadores han demostrado cómo este mismo personaje ha sido objeto de una especial sustitución semántica que no sólo abarca su espectro nominativo, sino también su apariencia y lugar en los hechos sociales: es el diablo, la serpiente o el chivo, pero igualmente el fariseo, negro, viejo, garrabacero y mono de los mitos y ritos europeos y prehispánicos (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996).

Finalmente, es menester señalar que los rostros, máscaras, mascarones, efigies, esculturas, pinturas y demás objetos rituales de la cristiandad son quizá el gran tema y el basamento de todo ese gran edificio simbólico que hemos descrito, aunque algunas culturas del país hayan logrado mantener y perpetuar caminos alternos. Resulta-

ría imposible ahondar aquí en su riqueza y complejidad, aunque bien vale la pena recordar su diversidad y extensión en el territorio nacional. Históricamente toda la empresa evangelizadora española se orientó a consolidar una idea piramidal del catolicismo, basada en un canon, en una estructura material y en una serie de jerarquías organizativas y de poder. Dichos elementos dieron origen a una sorprendente parafernalia ritual, así como a una infinidad de construcciones en las que el culto se aposentó durante siglos, irradiando a comunidades y ciudades. Desde las misiones del desierto californiano hasta las comunidades que recibieron a los primeros soldados españoles en los territorios mayas, hoy es posible identificar miles y miles de representaciones plásticas de cada uno de los episodios de la vida de Jesucristo (divinos rostros, santos sudarios, palios, efigies sagradas, etcétera), así como de los hechos de la vida de los santos (Santiago Apóstol, San Miguel Arcángel, Santo Domingo y San Sebastián, entre muchos otros) y de la historia misma de la Iglesia. Esta vertiente de la plástica es probablemente una de las obras más abrumadoras de las que se tenga memoria y tal vez la que ha exigido mayores esfuerzos en la tarea de analizar las vías históricas y culturales del arte mexicano.

BIBLIOGRAFÍA

Ariza, Maclovio (1989), *El teatro de evangelización en Chilapa*, Chilpancingo, Universidad Autónoma de Guerrero.

Brody, Janet (1984), *Máscaras ceremoniales de los tarascos de la sierra de Michoacán*, México, Instituto Nacional Indigenista.

Báez, Lourdes (2002), "Los huehues y las fuerzas del mal: carnaval nahua poblano", en Amparo Sevilla (coord.), *De carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*, México, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, pp. 68-79.

_____ y María Gabriela Garret (2009), *Los rostros de la alteridad. Expresiones carnavalescas en la ritualidad indígena*, Xalapa, Consejo Veracruzano de Arte Popular.

Bonfiglioli, Carlo (1995), *Fariseos y matachines en la Sierra Tarahumara. Entre la pasión de Cristo, la transgresión cómico sexual y las danzas de Conquista*, México, Instituto Nacional Indigenista.

García, Carlos René (1996), *Atlas danzario de Guatemala*, Guatemala, Ministerio de Cultura y Deportes-Universidad de San Carlos Guatemala, Editorial Litografías Modernas.

Guzmán, Silvia y Kena Muyaes (coords.) (2005), *La muerte en las danzas mexicanas, Colección de máscaras de Estela Ogazón*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli (coords.) (1996), *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*, México, Conaculta/Fondo de Cultura Económica.

Lévi-Strauss, Claude (1981), *La vía de las máscaras*, México, Siglo XXI Editores.

Martí, Samuel (1961), *Canto, danza y música precortesianos*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Medina, Andrés (1965), "El carnaval de Tenejapa", en *Anales, 1964*, Sobretiro, Tomo XVII, México, INAH, 323-341.

Neurath, Johannes (coord.), (2005), "Arte huichol", *Artes de México*, núm. 75, México.

Orellana, Margarita de (coord.) (2005), "Máscaras de carnaval", *Artes de México*, núm. 77.

Rubio, Miguel Ángel (1996), "El caballito blanco: una interpretación no-verbal de la victoria española", en Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli (coords.), *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, pp. 229-254.

_____ (2009), "El Pochó. Análisis de una representación dancístico-teatral asociada al complejo de dramas rituales del tigre-jaguar en el carnaval de Tenosique, Tabasco", inédito.

_____ (2010), "El complejo de dramas rituales contemporáneos asociados al tigre-jaguar en el área maya de Tabasco y Chiapas", en María Eugenia Olavarría, Saúl Millán y Carlo Bonfiglioli (coords.), *Lévi-Strauss: un siglo de reflexión*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Juan Pablos Editor, pp. 433-461.

_____ y Andrés Ortiz (1996), "Dinámica estructural de dos complejos festivos: la tuburada y el carnaval", en Jesús Jáuregui, María Eugenia Olavarría, y Víctor Franco Pellotier (coords.), *Cultura y comunicación. Edmund Leach in memoriam*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, pp. 205-230.

Warman, Arturo (1972), *La danza de moros y cristianos*, México, SEP-Setentas.

Máscara efímera o ausente en la Ópera de Beijing

Silvia Seligson

La Ópera de Beijing (*Jingju* o *Jingxi*) es una de las manifestaciones artísticas chinas más sobresalientes y fue declarada Patrimonio Cultural Intangible de la Humanidad en 2010. Cuenta con un amplio repertorio, se centra en la actuación e incluye música, canto, danza, acrobacia y artes marciales. Destaca el énfasis en la melodía, la métrica, la vistosa indumentaria y el estilizado maquillaje de sus diversos personajes. Los actores no emplean máscaras en las representaciones, sino únicamente para aprender, practicar y perfeccionar las técnicas necesarias para maquillarse ellos mismos; es decir, la imagen de la máscara se transfiere al rostro y por eso está físicamente ausente en el escenario (figura 1).

ANTECEDENTES

Se dice que esta ópera se originó en 1790, cuando cuatro grupos de ópera popular de la provincia de Anhui (en la región centro-oriental de China) llegaron a Beijing para participar en los festejos con motivo del 80 aniversario del natalicio del entonces emperador Qianlong de la dinastía Qing (1644-1912). Años después, arribaron otras compañías teatrales de la vecina región de Hubei. La Ópera de Beijing se desarrolló con la integración de las diversas técnicas de actuación y formas musicales de dicha cultura popular, incluyendo además las de otras óperas regionales que se originaron varios siglos antes en el sureste del país. Entre ellas destaca *Kunqu*, que toma su nombre de la ciudad de Kunshan (cerca de Suzhou, en la provincia de Jiangsu) e incorpora varios géneros artísticos tradicionales que, en algunos casos, se remontan al siglo III a.C., así como textos literarios clásicos que durante la dinastía Ming (1368-1644) contribuyeron a la creación de los libretos, cuya estructura era rigurosa al igual que las estilizadas melodías y expresiones de los actores. Si bien tuvo una gran influencia en varias óperas, hacia fines del siglo XVIII fue desplazada por la más libre, diversa, dinámica y accesible Ópera

Figura 1. Proceso de maquillaje. Reprografía, tomada de Zhao y Jiqing (1994: 27).

de Beijing. Sin embargo, *Kunqu* logró sobrevivir y, al revitalizarse, fue decretada en 2008 Patrimonio Intangible de la Humanidad.

Asimismo, cabe destacar la relevancia de la peculiar Ópera de Sichuan que, a diferencia de la de Beijing, sí emplea máscaras, cuyo origen se remonta al arcaico tótem tribal y a las vistosas máscaras que portaban los danzantes en ceremonias de veneración a sus dioses y que con el tiempo simbolizaron o personificaron a ciertas deidades. Durante su larga evolución, dichas máscaras, creencias y ceremonias, aunadas a danzas y acrobacias tradicionales, enriquecieron las representaciones de esta ópera, a tal grado que no han sido igualadas ni superadas por las demás. Son sobresalientes las escenas en donde los actores realizan rápidamente, "en un abrir y cerrar de ojos", múltiples y sucesivos cambios de máscaras, que hoy pueden ser ¡hasta dieciocho!

Existen actores especializados en este proceso y ellos mismos pintan con coloridos motivos las delgadas máscaras elaboradas con gasas y materiales elásticos, que reúnen con un hilo transparente especial y adhieren a su rostro, de tal manera que logren desprender velozmente una por una durante su actuación. La Ópera de Sichuan se ha preservado durante más de 300 años en el suroeste de China y fue incluida en la lista de Bienes Culturales Intangibles Nacionales en 2006.

CARACTERÍSTICAS DE LA ÓPERA DE BEIJING

Su repertorio incluye más de mil trescientas ochenta obras, de las cuales unas cien datan de la década de 1950. Incluyen estilos y técnicas diferentes y constan de varias escenas, generalmente diez, pero llegan a ser hasta veinte o treinta y algunas de ellas pueden representarse como piezas aisladas.

Las obras tradicionales están basadas en episodios históricos o legendarios, casos civiles o penales antiguos, óperas clásicas, novelas, cuentos, fábulas, narraciones y

baladas. En ellas se resalta la ética del célebre filósofo Confucio (551-471 a.C.), principalmente valores apreciados por los chinos como la lealtad, la piedad filial, la benevolencia y la justicia. El conocido proverbio "El bien y el mal recibirán su justa recompensa" sintetiza el fundamento de la ópera. Todas las obras tienen un patrón estandarizado que no se refiere a una época en especial, la trama es más bien un suceso vago acontecido en el pasado que sirve para aludir al presente y por ello se aproxima en mayor o menor grado a la vida real.

Originalmente los actores eran sólo hombres, pero a partir de las últimas décadas del siglo XIX también participan mujeres y ambos interpretan papeles femeninos o masculinos; sin embargo, los hombres que representan a personajes femeninos siguen siendo muy populares hasta hoy. Inician su arduo y largo entrenamiento desde la infancia y aprenden primero las técnicas básicas de todos los tipos de personajes y luego de uno en concreto, como especialidad, dependiendo de su complexión física, habilidad para actuar, cantar, bailar y combatir.

La ópera carece casi por completo de escenografía; para crear el espacio interior se limita a una mesa y un par de sillas, cuya colocación, al igual que la música y la danza, ilustra simbólicamente algún sitio u objeto determinado. La música desempeña un papel predominante en la ópera: perfila a los personajes, describe el entorno, resalta el ambiente, acentúa el ritmo dramático y embellece el canto. No la crean compositores profesionales, sino que se basa en melodías regionales cuyo ritmo y tonalidades varían con el fin de expresar estados anímicos, ya sea eufóricos –como alegría, ira, ansiedad o angustia–, o bien tristes –melancolía, congoja, queja o lamento.

De ahí que la orquesta conste de dos partes: la primera con peculiares instrumentos de cuerda y viento, entre ellos el laúd redondo *yuequin*, el violín *jingerhu* y el órgano de boca *sheng*,[1] sirve como música de fondo y para acompañar el canto. La segunda se compone de instrumentos de percusión: tambores, gongs, címbalos y sonajas de diferentes tamaños y enfatiza la acción, la danza y el combate; además, indica el cambio de escena, su inicio y su fin.

[1] El *sheng* tiene entre 13 y 36 tubos de bambú con diferente longitud, colocados de tal manera que semejan las manos en plegaria o dos colas del ave fénix; la boquilla se localiza en la base del instrumento. El *jingerhu* es un violín de dos cuerdas de seda y un arco de crin de caballo, se toca en posición vertical apoyado en las piernas.

La danza de hecho consiste en un elaborado lenguaje corporal de gestos y movimientos convencionales o estilizados, que incluyen agitar la indumentaria (especialmente las largas mangas) y los objetos que los actores llevan en la mano: abanicos, látigos y aproximadamente cien tipos de armas (Xu, 2003: 25-30).

PERSONAJES DE LA ÓPERA

Existe una amplia gama de personajes agrupados en cuatro categorías básicas, cada una con tres o más subdivisiones dependiendo de sus roles y atributos específicos.

1. *Sheng* o varones: son los protagonistas masculinos predominantes y se clasifican según su edad y actividad en:

Laosheng o ancianos. La mayoría son funcionarios cultivados, leales y gentiles. Se distinguen por su barba blanca.
Wusheng o adultos jóvenes guerreros. Intervienen en escenas de combates y acrobacia. Llevan armadura completa o chaqueta, casco y un arma.
Xiaosheng o jóvenes funcionarios, eruditos y distinguidos. Suelen portar un gorro o un abanico.

2. *Jing*: se caracterizan por sus vistosos "rostros pintados semejando máscaras," que consisten en quince patrones faciales básicos y más de mil variaciones específicas acordes con los personajes: hombres vigorosos, rudos y francos que representan a guerreros, héroes o aventureros y a deidades visualizadas como seres humanos (figura 2).

Tongchui. Se distinguen por su rostro negro, en ocasiones rojo o blanco, y porque llevan un mazo de cobre en la mano.
Jiazi. Gallardos y hábiles en las artes marciales y la extraordinaria acrobacia.
Wu. Guerreros, con rasgos faciales que enfatizan su destreza en el combate.

3. *Dan*: se refiere a los roles femeninos:

Zhengdan o *Qingyi*. Mujeres educadas, discretas, serias y aristócratas.
Huadan. Jóvenes vivaces, ágiles, coquetas y de baja posición social.
Wudan. Heroínas, diestras en las artes marciales. Portan vistosa armadura corta o larga.
Huacai. Personaje creado en el siglo XX; integra la discreción, picardía y agilidad de los tres mencionados.

Figura 2. Maquillaje *jing*. Dios Erlang. Reprografía, tomada de Zhao y Jiqing (1994: 91, rostro 235).

Laodan. Ancianas, cuya manera de hablar y cantar es grave y sutil.

4. *Chou*: son los más numerosos, en general de aspecto divertido, y contribuyen a resaltar a los personajes principales. Pueden ser de cualquier edad, sexo o posición social. Se dividen en:

Wen. Refinados, rectos y bondadosos.
Wu. Belicosos, malvados, astutos e intrépidos.
Caidan. Bufones picaros, principalmente femeninos.

Cabe mencionar que no todas las obras tienen tantos personajes, debido a que cada grupo teatral se forma con un actor famoso que interpreta determinado papel protagónico y por ello se crean repertorios diferentes. Además, cada clase de papel cuenta con una serie de acciones, técnicas y recursos de interpretación acordes con la trama.

MAQUILLAJE

El maquillaje o pintura facial es una característica distintiva de la Ópera de Beijing que refleja las peculiaridades o atributos de los roles específicos de los personajes interpretados por los actores y que permiten al público asistente distinguir, por ejemplo, entre un villano o un héroe, un sabio o un tonto, una persona optimista o una amargada y cruel. Asimismo, sirven para despertar en el espectador sentimientos de amor u odio, respeto o menosprecio. De ahí que se conciba el maquillaje como el espejo del alma y un arte vivo a la par de los de sus creadores e intérpretes. Es el resultado de la observación, análisis y experiencia de varias generaciones de actores.

Los colores utilizados simbolizan las cualidades y el temperamento humanos. Así, el rojo representa lealtad y valentía, el negro rectitud e integridad, el verde caballerosidad y el blanco acuoso crueldad y traición. El blanco intenso identifica a una persona astuta y dominante; el azul, a una intrépida o altanera; el rojo oscuro, al fiel guerrero; el gris a un viejo déspota y el color dorado o plateado corresponde a una deidad o a un inmortal.

Existe una docena de tipos básicos de maquillaje cuya combinación da origen a una gran variedad de subtipos que coadyuvan a la representación de una amplia gama de protagonistas e interpretes de papeles femeninos o masculinos, y a su identificación por el espectador. Es

Figura 3. Zhang Fei: personaje *jing*. Máscara y acuarela, siglo XX, Colección del Museo Nacional de las Culturas. INAH.

sobresaliente el llamativo maquillaje de los personajes *jing*, el cual se caracteriza por sus exuberantes y, en ocasiones, burdos diseños y motivos, así como por las diversas formas de los rasgos faciales, entre ellas veintiséis formas de cejas.

En cambio, el maquillaje de los otros personajes es más discreto y sencillo; en general se limita a delinear las cejas y a aplicar con la mano color en el contorno de los ojos y en las mejillas.

* * *

A continuación se describen y explican las imágenes de ejemplos representativos de cada categoría básica:

Zhang Fei: personaje *jing*
Protagonista de la escena "Pantano de carrizos", de la ópera *Templo del dulce rocío*, inspirada en un episodio del *Romance de los tres reinos*, una extensa y clásica novela histórica escrita por Luo Guanzhong (*ca.* 1330-1400), a su vez basada en *La historia de los tres reinos*, *La historia de Han tardío* y varias leyendas y anécdotas sobre este tema.

Versa sobre los últimos años de la dinastía Han del Este y los tres reinos de Wei, Shu y Wu (184-280) y se enfoca en las confrontaciones, alianzas y combates entre estos grupos rivales. Zhang Fei era un general del reino de Shu (figura 3, véase Cat. 26, p. 97). En la escena mencionada, el primer ministro le ordena disfrazarse de pescador y ocultarse en un pantano para esperar a Zhou Yu, el comandante del reino de Wu, y aniquilarlo. Zhang Fei logra capturarlo, pero después lo libera. Sin embargo, Zhou Yu, afectado por su derrota, vomita sangre y muere (Zhao, 1994: 108 y 112; ilustración en p. 43, rostro 41).

Dios Erlang: personaje *jing*
Sobrino del Emperador de Jade, es enviado junto con otros generales y soldados celestiales a arrestar al Rey Mono Sun Wukong en una escena de la ópera *Estragos en el cielo*, basada en uno de los más famosos episodios de la voluminosa novela clásica *Peregrinaje al oeste* escrita por Wu Chengen (1500?-1582) y publicada en 1596. Hábil en la transformación mágica y con la ayuda de un feroz perro, el dios Erlang se consideraba equiparable al invencible Sun Wukong (figura 4).

Figura 4. Dios Erlang: personaje *jing*. Reprografía, tomada de Zhao y Jiqing (1994: 10).

Figura 5. Liu Yanchang: personaje *sheng*. Máscara y acuarela, siglo XX, Colección del Museo Nacional de las Culturas. INAH.

Figura 6. Xiao Qiao: personaje *dan*. Máscara y acuarela, siglo XX. Colección del Museo Nacional de las Culturas. INAH.

El Rey Mono, a quien el emperador había otorgado el título de "gran sabio" y el cargo de proteger el Jardín de Duraznos, se enteró que ahí se estaba llevando a cabo un banquete al cual no había sido invitado. Furioso, se dirigió al evento y, tras servirse vino y comerse varios duraznos, ingresó al palacio, donde se tomó varias cápsulas de la inmortalidad, actos que conllevaron la orden del emperador de que fuese arrestado. Pero el Rey Mono logra vencer a todos y huir del cielo (Zhao, 1994: 135-137, ilustración en p. 91, rostro 235, y personaje con vistosa indumentaria en p. 10).

Liu Yanchang: personaje *sheng*
Protagonista de la ópera *Sacrificando a su propio hijo*. La obra trata sobre Chen Xiang, el primogénito de Liu Yanchang, quien golpea y mata accidentalmente al hijo del asesor del rey. Liu accede a la petición de Qiuer –el hijo de su segunda esposa– de declararse culpable y morir en lugar de su hermano mayor Chen, cuya madre había fallecido varios años antes (*Characters in Beijing Opera*, s.f.) (figura 5).

Xiao Qiao: personaje *dan*
La devota esposa del mencionado general Zhou Yu, comandante en jefe de las tropas del Reino de Wu (figura 6).

Jiang Gan: personaje *chou*
Bufón al servicio de Cao Cao, el gobernante del reino de Wei. En la escena "Reunión de la élite", basada en un episodio del mencionado *Romance de los tres reinos*, Cao Cao envía a Jiang Gan, quien había sido compañero de escuela de Zhou Yu –el comandante supremo del ejército del reino de Wu– para que logre convencerlo de aliarse con el reino de Wei. Sin embargo, no sólo fracasa sino que es engañado por Zhou Yu, quien escribe una carta a nombre de dos almirantes del regimiento de Cao Cao en la que ellos afirman que están esperando la oportunidad de asesinar a Cao Cao y rendirse a Wu. Jiang Gan roba la carta y se la entrega a Cao Cao. Furioso al enterarse de la traición de sus almirantes, ordena que sean ejecutados (Zhao, 1994: 112, ilustración en p. 29, rostro 67) (figura 7).

Figura 7. Jiang Gan: personaje chou. Máscara y acuarela, siglo XX, Colección del Museo Nacional de las Culturas. INAH.

BIBLIOGRAFÍA

Characters in Beijing Opera (sin fecha), México, INAH-Colección del Museo Nacional de las Culturas.

Frankel, H. Hans (sin fecha), "The Kunqu Theater", disponible en: http://www.kunqusociety.org/kunqu/history, Universidad de Yale.

Xu, Chengbei (2003), *La Ópera de Beijing*, Beijing, China Intercontinental Press.

Yan, Liang (sin fecha), *Abecé de la Ópera de Beijing. Guía de lectura*, Beijing, Ministerio de Cultura de la República Popular China.

Zhao, Menglin y Yan Jiqing (1994), *Peking Opera Painted Faces. With notes on 200 Operas*, Beijing, Morning Glory Publishers.

Zhuang, Lixiao (2001), *Characters in Beijing Opera*, Beijing, Ministerio de Cultura de la República Popular China.

Formas expresivas-fuerzas intensivas: Las caras de la máscara en el arte contemporáneo

Gabriela Jauregui

The mask stands for the power of all art because of the fact that it is not intended to reveal the face beneath, that it is meant to conserve the secret of the force that lies within it.

David Freedberg, "Warburg's Mask"

Como todo objeto que puede tener un significado ritual y artístico a la vez, la máscara cambia su sentido de acuerdo con el contexto y la cultura. No es la misma máscara desde el punto de vista ritual que desde el punto de vista artístico, e incluso una máscara puede no ser la misma en el contexto de Tenochtitlan hace siglos que exhibida hoy en un museo en la Ciudad de México. Partiendo de estas premisas, ¿cómo apreciar la máscara en el arte contemporáneo? La máscara es un objeto estético muy particular, dotada de un "don de síntesis", como apuntó ya hace medio siglo Claude Levi-Strauss en *La vía de las máscaras*. En el arte moderno y contemporáneo logra sintetizar lo carnavalesco, la sensualidad, hasta el deseo de otredad desde una pulsión transgresiva. Como ha dicho Joseph Campbell (1989: XVI), la máscara es "el agente transformador por excelencia", pero en el contexto del arte, ¿qué es lo que se transforma?

En Europa, la máscara está presente en el contexto de las bellas artes desde el modernismo; su irrupción como objeto de arte está ligado a la colonización, que va a la par del auge de las vanguardias a finales del siglo XIX y principios del XX. En el caso de México, el mestizaje aporta algunas sutilezas a este proceso de apropiación y colonización cultural. En esta discusión dejo a un lado la recontextualización de las máscaras propiamente rituales dentro de museos, galerías y colecciones privadas, y me enfoco en las máscaras producidas por artistas occidentales o mestizos, como las que se presentan en esta sección de la exposición *Máscaras mexicanas, simbolismos velados*. Sin embargo, es importante notar que en México las "máscaras son los objetos etnográficos por excelencia" (Neurath, 2013: 38) y cualquier discusión en este contexto no podrá dejar este tema totalmente de lado.

Como sabemos, más allá del teatro y la danza, desde los griegos hasta el Japón y la China imperiales, las máscaras hacen su aparición en las artes plásticas europeas del siglo XX a través de la obra de Picasso, Claude Cahun, las fotografías de Man Ray y notablemente en la obra de Sophie Taeuber-Arp (figura 1).

Figura 1. Sophie y Erika Taeuber en trajes *dada* de inspiración hopi, Zurich, 1922. Fondation Arp. (cfr. pp. 114 y 115).

Así, desde el surrealismo hasta hoy la máscara es un elemento recurrente, pero es y no es la misma cosa. En su atinado ensayo "Máscaras enmascaradas", el antropólogo y etnólogo Johannes Neurath discute la diferencia entre las máscaras huicholas utilizadas en los rituales y las que se fabrican con fines comerciales, como artesanías destinadas a los mestizos, distinción que refleja "la compleja interacción entre indígenas y no indígenas en el México contemporáneo" (Neurath, 2013: 23), ya que el peligro y la bravura de las máscaras se ve "neutralizado" o impotente en la artesanía. ¿Qué podemos decir de la máscara en el arte? Quizá no son bravas, pero sí *poéticas*; es decir, que sus poderes son otros, y quisiera pensar que se ven repotencializadas de distintas maneras, como podremos observar en las varias máscaras de esta exposición. Entonces, si en un ritual queda claro que las máscaras son más que mera imagen, ¿qué podemos decir de su significado aquí? ¿Cuál es su poder transformador?

Para los surrealistas, la máscara se vuelve una potente metáfora del inconsciente, del otro yo que se libera, desata, reivindica en su obra y no es coincidencia, por lo tanto, que la máscara como elemento artístico esté presente desde los inicios del movimiento en los artistas europeos antes mencionados y aquí en México en las obras de Leonora Carrington y, más tarde, en las de Olga Costa (véase Cat. 246, p. 283, *Bestuosa*, autorretrato, *ca.* 1945) donde el devenir animal o convertirse en otro es parte de ese inconsciente que aflora y, casi cincuenta años después, también en las máscaras más carnavalescas de la fotógrafa feminista Carla Rippey (véanse Cats. 247 y 248, pp. 284 y 285, *A pesar de Witkin I y II*, 2000), donde el

antifaz más tradicional no sólo significa carnaval o baile enmascarado, sino que también se antoja sexual a la vez que hace eco a la máscara-mariposa de las artistas anteriores.

Podemos observar la máscara en relación con el surrealismo presente de manera distinta en la obra de Frida Kahlo, *Mi nana y yo* (1937) (véase Cat. 271, p. 307). En esta pintura aparecen dos máscaras: la de piedra negra de su nodriza y la de Frida misma, pues además de la nodriza, Frida se plasma como el bebé amamantado, pero con la icónica cara –máscara– de Frida adulta. Aquí la máscara se puede leer como la doble representación del pasado y el futuro, dos temporalidades y dos cosmovisiones (indígena y mestiza) en la que una está nutriendo, literal y metafóricamente a la otra. Como punto de partida cronológico y contextual, esta pintura revela una particularidad de la máscara en el contexto del arte contemporáneo en México: a diferencia de las máscaras rituales basadas en una experiencia particular, local, las máscaras contemporáneas surgen de una experiencia transcultural.

Esta consideración puede ayudar a salir de la polémica que se ha generado en torno a las máscaras rituales y religiosas, que si bien son objetos estéticos no son solamente eso, sino que son sobre todo instrumentos que forman parte de un ritual que no consiste en que un público se acerque y las compare con Picasso. Esta polémica llegó a su clímax durante la exposición *"Primitivism" in 20th Century Art* del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York en 1984, en la que, además de varios otros problemas conceptuales, fue notable la exclusión de todo el modernismo del llamado Tercer Mundo, dentro del que caben varias de las obras ahora exhibidas. Más allá de una actitud coherente, la visión modernista de lo "primitivo" refleja "el incansable deseo y poder del Occidente moderno para coleccionar el mundo" (Clifford, 2006: 154), un poder ligado al colonialismo, al orientalismo y a otras relaciones de poder entre la metrópoli y la periferia. Esta historia y relación entre el modernismo y el arte "primitivo", que llega a implicar un "malentendido triple, primero del arte primitivo, luego del arte moderno y finalmente de la relación entre ambos" –como dice Arthur C. Danto (2006: 149) al referirse a esa exposición del MoMA–, no se genera en el arte europeo y estadounidense como en la práctica local. Como ejemplos claros de lo anterior, más allá de Frida (o los muralistas), tenemos la obra de Chávez Morado, (véanse Cats. 252 a 255, pp. 287 a 290), y más cercana a nuestro tiempo, la de Toledo (en la fotografía titulada *Autorretrato, ca.* 1990) (véase Cat. 261, p. 296), en la que el sujeto, con una buena dosis de sentido del humor transgresor, siempre presente en los rituales indígenas, se vuelve otro, se mueve, se metamorfosea gracias a la máscara de piel de pitón que en su horizontalidad materializa otro plano de la existencia.

Las cuatro obras de José Chávez Morado aquí exhibidas retratan distintos momentos de danzas tradicionales mexicanas: la danza y los momentos que la enmarcan (antes o después). Las máscaras representadas plasman este aspecto carnavalesco y ritual desde la perspectiva del observador o participante. Quizá las dos piezas más discretas, los dibujos a plumín y a tinta, son las más interesantes, pues muestran momentos de *stasis* que a la vez son transformadores. Una, *Sin título*, dibujada con un trazo delicado a plumín, muestra a un participante en alguna danza de viejitos. El movimiento reflejado ahí de manera tan aparentemente simple y desenvuelta hace que encarnemos el sentimiento de alguien que se avejenta: el personaje no está ya "vestido de viejito" sino que *es* un anciano. Además, por virtud de los materiales o del trazo mismo, este dibujo ejerce otra transformación: la estilística, en la que ya no parece un dibujo de Chávez Morado, sino de un pintor japonés del siglo XIX en el que la figura puede ser grotesca, un ser entre mundos, jorobado, con una enorme nariz, humano y algo más que humano.

Por otro lado, el otro dibujo a tinta, que muestra a un niño o joven antes o después de la danza, revela la ambigüedad que genera el ritual. El joven, de cierta manera como nosotros en condición de espectadores, se encuentra fuera de la danza: es el joven que vemos de perfil, y a la vez no está completamente fuera del mundo ritual, pues también es el personaje que se ríe, el de la máscara que tiene encima de la cabeza, cuyos huesos cubren el cuerpo con el traje. Ambos mundos conviven. Este dibujo, en apariencia sencillo, encarna precisamente la complejidad de la máscara como objeto de arte: un objeto liminal transversal –que vuelve indeterminado también el estado de su portador, ¿incluso tal vez a su observador?

Las máscaras seleccionadas también encarnan otro aspecto: no sólo el de lo liminar o la simultaneidad de mundos y significados que se aprecian en las representaciones mencionadas, sino también (y en relación con este aspecto liminal) el de la máscara como estética y deseo. La relación entre máscara y deseo se ve claramente refle-

jada en la serie de las *Geishas* de Yishai Jusidman (en la pintura al óleo y temple, 1993-1994, y también en las zincografías, 1993) (véanse Cats. 244 y 245, pp. 280 a 282). Aquí, además de resaltar la proeza técnica del artista, que empuja la pintura a sus límites, me parece que la máscara recobra de forma contundente su peligro o bravura ritual, pues la sensualidad y el deseo sí ponen en jaque la posición del observador, sin dejar la posibilidad de un distanciamiento estetizante. Esto me recuerda aquella anécdota de Tertulio, quien hacía coincidir su horror por la idolatría con su horror por el maquillaje, y retomando esto en el caso de las *Geishas* de Jusidman, el miedo que pudiera generar su maquillaje blanco resalta su poder. Miedo potente, porque la seducción (del maquillaje) puede también ser una decepción, un engaño, la máscara, un velo. En las geishas el maquillaje se vuelve máscara que cambia su identidad, a la vez que cambia la de quien las observa. Además, quien observa estas obras, las ve y no las ve: si para Cuauhtémoc Medina el lienzo (o papel) blanco es una metáfora visual de la castidad, para mí es también una translación visual de un punto de fuga: en la blancura las geishas desaparecen, no las podemos ver siempre, se invisibilizan, huyen o se escapan en su blancura, misma blancura de su maquillaje-máscara. Son inaprensibles.

Este aspecto también está presente en las representaciones de máscaras tradicionales en los grabados de la serie *Diablero*, de Arnulfo Aquino (véanse Cats. 259 y 260, pp. 294 y 295), en los que las máscaras vivas representadas están llenas de un sentido de travesura, de ese mismo humor ritual y prosaico que irrumpe en la solemnidad, y que es el de varias figuras de payasos, coyotes, y otros personajes y deidades incómodas y subversivas de los rituales. Además, en estas representaciones, a diferencia del joven en el dibujo de Chávez Morado, la persona detrás de la máscara está completamente poseída por la máscara, *es* el *hocicón* o el *mezcalero* y ya no es un ser humano común y corriente.

Por otro lado, una actualización del aspecto a la vez transformativo y estético de la máscara está presente en las esculturas o máscaras tridimensionales de Germán Cueto, realizadas entre 1920 y 1924 (véanse Cats. 263 a 267, pp. 298 a 304). En ellas se perciben ecos de las máscaras del extremo norte del continente (en la máscara de cemento policromado sobre todo), pero también un juego con la perspectiva no disímil de las máscaras en cartoncillo de Picasso. Las tres máscaras mencionadas utilizan una gama cromática afín a la utilizada por las culturas prehispánicas –ocres y turquesas que se encuentran en los frescos de Teotihuacan, Tenochtitlan y de la cultura maya– y son sorprendentes no sólo por su técnica sino también por la época en la que fueron creadas, anterior a la estadía de Cueto en París y su cercanía con el grupo *Cercle et carré*. También destacan por su presencia: estás máscaras *son* presencia, *poiesis* encarnada en cartón. Y allí yace su poder: en ellas se contiene y se desata la dinámica de fuerza y forma, intensidad y expresión. Otra máscara de Cueto nos sirve de puente visual-formal a lo contemporáneo encarnado en la obra de Theo Michael, la máscara o el contorno de máscara, abstracción de máscara de alambre, malla y mecate de Cueto que se ve formalmente traducida en los materiales "pobres" o cotidianos de las máscaras de Michael en la serie *Fuck You I'm Civilized* (2013-2014) (véase Cat. 281, pp. 316 a 323): los materiales que en otro contexto podrían considerarse basura (poliestireno, pelotas viejas de tenis, una canasta rota, un rollo de servitoallas y mucho cartón también) aquí mutan, se escurren, se amontonan para crear una serie de máscaras que hasta en su título son antiheroicas a la vez que están llenas de sentido del humor: encontramos la sonrisa de la máscara más antigua del mundo, del neolítico, así como una máscara griega con titanes, una máscara azteca mezclada con una de África occidental hecha con rollos de papel y garrafones de agua vacíos, pero también la de algún personaje de caricatura de la infancia: en ellas se encarna y se reconstruye lo alto y lo bajo, lo fino y lo vulgar.

La serie de Michael encarna la transversalidad pura que también se vuelve transgresión: del canon, del mercado que rige el arte contemporáneo y de la monocultura. Estas máscaras en sus pedestales de palo son un ejército durmiente que espera ser despertado (¿acaso por nosotros?) y vuelven legible en un lenguaje contemporáneo signos y comportamientos que podrían parecer ajenos o arcaicos. Esta serie de máscaras cuestiona nuestro "orden de las cosas" y subraya una pulsión transgresiva y la voluntad de volver extraño-ajeno lo conocido, también presente en las máscaras de varios de los artistas contemporáneos aquí expuestos.

Como Michael, Marco Rountree en su serie de 50 *fotocollages* (*Sin título*, 2008) (véase Cat. 283, pp. 326 y 327) vuelve la máscara extraña: de la manera más simple, pega un pequeño círculo rojo (como una *smiley face* pero bizarra o amenazante) en varias fotos viejas en blanco y negro

Figura 2. Still de *Kranky Klaus* de Cameron Jamie (video a color, 26 minutos, 2002-2003).

Figura 3. *Bad Route*, 1998, Miguel Calderón (cortesía del artista).

y transforma a todos los sujetos allí retratados en *otra cosa*, algo inhumano o metahumano, especies de alienígenas o figuras míticas que generan un pequeño sentimiento de incomodidad y extrañeza no disímil de lo que el escritor ruso Víctor Shklovski llamó *ostranenie* o desfamiliarización. ¿Y qué es la máscara en el arte si no un elemento de desfamiliarización radical? Una manera de transgredir lo familiar, lo cómodo, lo común.

Dos ejemplos de la máscara que ejercen este poder en el arte contemporáneo, aparte de los aquí presentes, son el video del artista estadounidense Cameron Jamie, *Kranky Klaus*, (figura 2) que forma parte de una serie donde Jamie documenta rituales folclóricos contemporáneos (en este caso el ritual del krampus en Austria) musicalizado con un *track* del grupo post-punk de Seattle, Melvins.

Aquí el cineasta analiza el contexto cultural occidental con un ojo antropológico y crítico que revierte y subvierte la mirada que el Occidente siempre tuvo sobre los pueblos "primitivos", no-occidentales, a la vez que, a través de la música, acerca el ritual "primitivo" a otro tipo de violencia ritual en la cultura *underground* y callejera de los jóvenes estadounidenses. De modo similar, la pintura del artista mexicano Miguel Calderón, *Bad Route* (1998), se aproxima a las máscaras desde su lado violento, en particular ligado a la juventud (figura 3).

En esta pintura, así como un poco más tarde en la animación de Óscar Cueto y especialmente en la obra de Carlos Amorales, la máscara se torna transformadora desde su aspecto amenazante: es subversión, es peligro y la bravura que parecía haberse perdido fuera del ritual se recobra de una nueva forma. Se vuelve sinónimo o se relaciona con cierta cultura joven (esto se puede leer en en *Cross Position* o *Pure Demons* (véanse Cats. 286 y 287, pp. 329-331), ambas de 2000, en la ropa y el lenguaje corporal de los personajes). Quizá no es casualidad que la máscara, como velo o encubrimiento, en el contexto contemporáneo mexicano se haya vuelto sinónimo de la mayor transgresión posible al orden por parte de la juventud: los enmascarados ya no son luchadores o danzantes, sino que son "los anarcos": chavos anarquistas, la pesadilla inasimilable del sistema actual.

Esto ya se puede entrever en la pintura de Jesús Urbieta titulada *La máscara* (1994) (véase Cat. 273, p. 309), donde la máscara se puede leer de distintas maneras: por un lado está la máscara tradicional o ritual que se encuentra a un costado y abajo del personaje representado en la pintura. Nos recuerda a las máscaras antiguas y no está siendo portada por nadie: es un símbolo. Mientras que el personaje del centro parecería llevar un antifaz de color claro, o bien, al desenfocar un poco la vista, un pasamontañas (dada la fecha de elaboración de la pintura ésta también podría ser una lectura válida y relevante en 1994 al igual que hoy); el icono del enmascarado o encapuchado se vuelve así parte del imaginario contemporáneo.

Para no concluir ni cerrar sino abrir la reflexión, si en el contexto etnográfico se cuestiona la distancia que hay entre la máscara como herramienta ritual y la máscara como artesanía, en esta muestra el trío de pinturas colaborativas *Untitled* (1994-1996) (véase Cat. 282, pp. 324 y 325) de Francis Alÿs desenmascara una distancia similar, que se genera en el contexto del arte contemporáneo entre la cultura visual callejera de los letreros y la cultura ambigua del estudio del pintor, entre el comercio y las "bellas artes", entre lo legible y lo desfamiliarizado. El sujeto masculino se viste de una máscara de pelo, ¿la cabellera de una mujer? ¿Una peluca? ¿Algo más extraño y animal? Lo que queda claro es que detrás de lo más aparentemente "normal" (normativo) representado por un hombre de edad media y con traje gris de oficinista, se esconde algo más extraño o violento: la máscara que se pone mientras nos da la espalda. Y entre la pintura "original", pequeña y casi fuera de la vista, y las dos versiones o copias, también se abre un abismo de interpretación.

Es aquí, en este espacio liminal de la interpretación, de lo que generan en sus *poiesis* las máscaras en el arte contemporáneo, donde oscila la dinámica entre sus fuerzas intensivas y sus formas expresivas, una dinámica que revela que estas máscaras y sus distintas voluntades formales y políticas de transgresión y desfamiliarización siguen llenas de potencia y de bravura desestabilizadora. Son máscaras que, de distintas maneras que las máscaras rituales, también trastornan "la placidez de la vida cotidiana" (Lévi-Strauss, 1985: 13) y constituyen una potente metáfora de la transformación de la realidad por el artista: las máscaras cambian.

BIBLIOGRAFÍA

Berger, John (2001), *Selected Essays*, Nueva York, Pantheon.

Campbell, Joseph (1989), "Introducción", en Peter y Roberta Markman, *Masks of the Spirit: Image and Metaphor in Mesoamerica*, Los Ángeles, University of California Press.

Clifford, James (2006), "Histories of the Tribal and the Modern", en Howard Morphy y Morgan Perkins (eds.), *The Anthropology of Art: A Reader*, Malden, Blackwell Publishing.

Danto, Arthur C. (2006), "Deffective Affinities: 'Primitivism' in 20th Century Art", en Howard Morphy y Morgan Perkins (eds.), *The Anthropology of Art: A Reader*, Malden, Blackwell Publishing.

Freedberg, David (2005), "Warburg's Mask", en M. Westerman (ed.), *Anthropologies of Art*, Williamstown, Clark Institute.

Levi-Strauss, Claude (1985), *La vía de las máscaras*, México, Siglo XXI Editores.

Neurath, Johannes (2013), "Máscaras enmascaradas", *La vida de las imágenes. Arte huichol*, México, Conaculta/Artes de México.

OBRA EN EXPOSICIÓN

La máscara, pensamiento universal

La máscara es reverenciada y experimentada como
una auténtica aparición del ser mítico al que representa,
aunque todo el mundo sabe que un hombre
hizo la máscara y que un hombre la lleva sobre sí.

Joseph Campbell

Desde tiempos remotos, el ser humano creó la máscara como un objeto ritual de transformación que utilizaba para rendir tributo a las fuerzas de la naturaleza. Las primeras máscaras representaban animales cercanos a su entorno, a quienes honraba en ceremonias de fecundidad porque de ellos dependía su propia supervivencia. Cuando aprendió a relacionar las estaciones del año con los ciclos celestes, comenzó a cultivar los campos e incorporó a las máscaras nuevos símbolos para obtener el favor de las deidades en ceremonias de fertilidad. Junto con la evolución de las sociedades, nacieron nuevas máscaras propiciatorias de rasgos zoomorfos, antropomorfos y fantásticos para acompañar los ritos agrícolas, iniciáticos, festivos y funerarios que en su mayoría incluían procesiones y danzas, cuya práctica ha perdurado hasta nuestros días en amplias regiones del mundo.

El venado es un símbolo de naturaleza y fecundidad desde tiempos prehispánicos por estar relacionado con la sexualidad femenina, así como con el sacrificio ritual. Este tipo de máscara es utilizada hasta la fecha en comunidades de Oaxaca en diversas danzas ceremoniales de fertilidad agrícola.

Cat. 1
Máscara de venado
Chontal
Tlacolulita, Oaxaca
1998
Madera, piel de venado, cuernos de venado
37.9 x 21.7 x 29.9 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

Los chilolos de Yanhuitlán usan burdas máscaras con tocado de venado durante la danza-combate contra el tigre, personaje que, oculto en la milpa, ataca al ganado. En esta danza de fertilidad, el cazador y dueño del rebaño simula matar al felino y repartir su carne entre los participantes.

Cat. 2
Máscara de chicholo con tocado de venado
Mixteco
Santo Domingo Yanhuitlán, Oaxaca
ca. 1960
Madera de colorín tallada, cuernos de venado, zalea de venado, pelo de conejo
60.0 x 27.0 x 20.0 cm
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

Entre la congregación de pueblos bamileke de Grassfield, Camerún, la máscara de elefante representa la fuerza y la inteligencia. Durante la danza ceremonial, la máxima autoridad se coloca la máscara sobre la cabeza en posición horizontal, para demostrar de esta forma su aspecto de ferocidad.

Cat. 3
Máscara de elefante
Bamileke
Grassfield, Camerún. África
Madera tallada
126.0 x 33.0 x 20.5 cm
Museo Pedro Coronel
Zacatecas, Zacatecas

La máscara bambara o bamana, de antílope, de Burkina Faso, es utilizada durante las ceremonias agrícolas de mayor importancia como son la siembra y la cosecha. Los cuernos en vertical son símbolo de fertilidad y están asociados al crecimiento de las plantas cultivadas.

Cat. 4
Máscara propiciatoria de antílope
Bambara o bamana
Burkina Faso, África
Finales del siglo xx
Madera tallada y policromada
148.0 x 14.0 x 76.0 cm
Colección René Bustamante
Oaxaca, Oaxaca

La agrupación Mangam utilizaba la cimera de búfalo, considerada como la representación de la fecundidad, para celebrar los ritos agrícolas con danzas de purificación que restablecían el equilibrio de los ciclos naturales y preservaban el orden social. Estas ceremonias han caído en desuso.

Cat. 5
Máscara propiciatoria de búfalo
Kantana
Nigeria, África
Finales del siglo XIX
Madera tallada
39.0 x 25.0 x 22.0 cm
Colección René Bustamante
Oaxaca, Oaxaca

El gremio de los herreros de la cultura bobo utiliza cada año la máscara de antílope para los ritos agrícolas, los de iniciación y las ceremonias fúnebres. Representa la encarnación de Dwo, hijo del dios creador Wuro, cuya función durante el ritual es interceder por el hombre ante su padre.

Cat. 6
Máscara propiciatoria de antílope
Bobo
Burkina Faso, África
Finales del siglo XIX
Madera tallada y policromada, cuernos, fibras vegetales
63.0 x 19.0 x 48.0 cm
Colección René Bustamante
Oaxaca, Oaxaca

Las máscaras de cuervo de los kwakiutl evocan al héroe mítico que enseñó al hombre a pescar y construir sus casas. Se utilizan en el *potlach*, ritual en el que los danzantes son espíritus y ancestros que otorgan a los kwakiutl facultades especiales para ejecutar diversas tareas.

Cat. 7
Máscara de cuervo (espíritu)
Kwakiutl
Isla de Vancouver, Canadá
Siglo XIX
Madera tallada y policromada
30.2 x 24.9 x 17.3 cm
Museo Nacional de las Culturas
Ciudad de México

Cat. 8
Máscara de cuervo (espíritu)
Kwakiutl
Isla de Vancouver, Canadá
Siglo XIX
Madera tallada y policromada, fibras vegetales
98.0 x 58.0 cm
Museo Nacional de las Culturas
Ciudad de México

En la cosmovisión purépecha, los xereques, "los que siembran confusión", son considerados personajes aún más antiguos que los viejos. En Carnaval, aparecen con máscaras de rasgos primitivos que se oponen a los valores morales apreciados por los purépechas y que, al final, siempre prevalecen.

Cat. 9
Máscara de xereque
Purépecha
Ichupio, Michoacán
Anterior a 1964
Madera tallada, ixtle
32.0 x 14.0 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

Cat. 10
Máscara de xereque
Purépecha
Uren, Michoacán
Anterior a 1964
Madera tallada
21.0 x 17.5 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

Las máscaras de la ceremonia del *wärime*, en la amazonía venezolana, representan a los dioses creadores de la mitología piaroa. En esta celebración de abundancia de las cosechas, el ritual simboliza los orígenes del mundo y en él participan chamanes, ancestros míticos y aliados del pueblo piaroa.

Cat. 11
Máscara de pecarí
Piaroa
Amazonas, Venezuela
ca. 1992
Fibra de *mamure*, tela de corteza de *marima* y cera de *paramán*, tinte de *pendare*, ceniza de *bundare*, hilo de *mariche*
80.0 x 28.0 x 22.0 cm
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

Desde la época prehispánica el viento ha estado asociado a los rituales de fertilidad agrícola por ser el portador de la lluvia. Su representación antropomorfa es la máscara de silbador con la boca en forma de cono truncado que recrea la montaña y la cueva sagradas, así como las cuatro direcciones.

Cat. 12
Máscara de silbador
Nahua
Huejotzingo, Puebla
Preclásico (1200-600 a.C.)
Cerámica modelada
14.6 x 11.6 cm
Museo Regional de Puebla
Puebla, Puebla

Las máscaras kavat asumen la identidad de espíritus del bosque durante la danza nocturna masculina, complemento de la danza diurna femenina de la fertilidad. El color blanco simboliza lo espiritual, el rojo el dominio masculino sobre la caza y el negro el femenino sobre la fecundidad de la tierra.

Cat. 13
Máscara-espíritu kavat
Baining
Nueva Bretaña. Papúa, Nueva Guinea
Siglos XIX-XX
Tapa (corteza de árbol), fibra natural
56.5 x 50.5 x 57.0 cm
Museo Nacional de las Culturas
Ciudad de México

Las máscaras *dan* de carrera encarnan a los espíritus de la selva y son utilizadas por los jóvenes durante las carreras de competencia que se realizan en la aldeas. Se distinguen de otras máscaras por las grandes mirillas circulares que les proporcionan un amplio campo de visión.

Cat. 14
Máscara de carrera
Dan
Liberia, África
Finales del siglo XIX
Madera tallada y policromada
22.0 x 14.0 x 9.0 cm
Colección René Bustamante
Oaxaca, Oaxaca

Las máscaras eharo elaboradas por la cultura elema, representan espíritus y especies animales asociados con linajes específicos dentro de la comunidad. Se utilizaban en contextos de celebración y se les conoce como *maea morava eharu*, "cosas de regocijo".

Cat. 15
Máscara eharo
Elema
Aldea de Semeni. Golfo de Papúa, Nueva Guinea
Siglos XIX-XX
Bambú, corteza de árbol, carrizo, fibra vegetal, barro
57.0 x 38.0 cm
Museo Nacional de las Culturas
Ciudad de México

En Mesoamérica, la imagen del anciano ejemplificaba la sabiduría, la experiencia y un profundo poder espiritual. Aunado a lo anterior, los danzantes con este tipo de máscara jugaban un rol festivo, tradición que se conserva hasta nuestros días en diversas danzas tradicionales mexicanas.

Cat. 16
Máscara de viejo
Nahua
Ex hacienda Flor del Bosque. Amozoc de Mota, Puebla
Posclásico (900-1200 d.C.)
Cerámica modelada y estucada
15.0 x 13.0 cm
Museo Regional de Puebla
Puebla, Puebla

Los baulé de Costa de Marfil utilizan máscaras propiciatorias durante las ceremonias fúnebres y los rituales de fertilidad agrícola y de fecundidad, ya que para ellos la máscara es el elemento mediante el cual espíritus y ancestros adquieren forma en el mundo material.

Cat. 17
Máscara propiciatoria baulé
Baulé
Costa de Marfil, África
Finales del siglo XIX
Madera tallada, pulida e incisa
38.0 x 16.0 x 10.0 cm
Colección René Bustamante
Oaxaca, Oaxaca

Las máscaras ogoni de Nigeria eran usadas por hombres jóvenes para ejecutar dinámicas representaciones en el festival de la cosecha del ñame, ceremonia ancestral para propiciar la fertilidad de los campos. Pero la tradición se perdió con la llegada del colonialismo, la modernidad y la guerra civil.

Cat. 18
Máscara ceremonial
Ogoni
Nigeria, África
ca. 1980
Madera tallada y policromada
Madera, pigmento, cuerda, dientes insertos
31.7 x 20.0 x 13.5 cm
Colección particular
Ciudad de México

La máscara pwo era la idealización de la belleza entre los chokwe. Representaba a un ancestro femenino en plena juventud, símbolo de abundancia y fertilidad. Aunque la tradición se ha perdido por circunstancias diversas, estas máscaras aún se elaboran para los coleccionistas.

Cat. 19
Máscara femenina pwo
Chokwe
Angola, África
ca. 1990
Madera, fibras naturales
33.0 x 20.0 x 21.0 cm
Colección particular
Ciudad de México

Las máscaras de la sociedad secreta kifwebe se relacionaban con las fuerzas de la noche y se usaban durante la luna nueva, símbolo de renacimiento. Su función era mantener el orden social y redistribuir la riqueza entre la comunidad. La ceremonia ha desaparecido pero las máscaras aún se elaboran.

Cat. 20
Máscara femenina kifwebe de conciliación
Songye
Zaire, África
ca. 1980
Madera tallada, incisa, perforada, policromada
39.5 x 23.0 x 17.0 cm
Colección particular
Ciudad de México

Los hombres de la tribu makonde utilizan esta máscara de cuerpo durante una danza en la que celebran el retorno a la aldea de los jóvenes iniciados a la vida adulta. La representación del embarazo simboliza su recién adquirida capacidad para comprometerse e iniciar una familia propia.

Cat. 21
Máscara ventral de iniciación
Makonde
Mozambique, África
ca. 1990
Madera tallada e incisa
65.0 x 35.3 x 19.0 cm
Colección particular
Ciudad de México

Para muchas culturas africanas el blanco es un color de muerte pero también de nueva vida. Por esta razón las máscaras funerarias y de iniciación son blancas, como la máscara igbo que representa la muerte simbólica del niño y el nacimiento del joven adulto.

Cat. 22
Máscara de transformación
Igbo
Nigeria, África
Siglo XX
Madera tallada y policromada
34.5 x 18.0 x 17.0 cm
Museo Nacional de las Culturas
Ciudad de México

La tez blanca de la máscara kongo hace referencia al color de la muerte. La utilizaba el *nganga* o sacerdote en ceremonias rituales en las que ejercía sus facultades para mediar con el mundo sobrenatural e interceder en beneficio de los hombres. Esta ceremonia ya no se practica actualmente.

Cat. 23
Máscara ceremonial kongo
Yombe
Congo, África
ca. 1950
Madera tallada y policromada
29.0 x 20.0 15.5 cm
Colección particular
Ciudad de México

Las máscaras de rasgos fantásticos del monstruo Barong y la bruja Rangda, son imágenes del bien y del mal, opuestos complementarios durante una escena de confrontación ritual en la que no hay ganadores ni vencidos. Esta obra teatral es una muestra de la constante búsqueda del equilibrio en la sociedad de Indonesia.

Cat. 24
Máscara del monstruo Barong
Java, Indonesia
Siglo xx
Madera tallada y policromada
23.0 x 19.0 x 10.0 cm
Museo Nacional de las Culturas
Ciudad de México

Cat. 25
Máscara de Rangda
Bali, Indonesia
Siglo xx
Madera, laqueado policromo, aplicaciones de cerdas y cartón
51.0 x 58.0 cm
Museo Nacional de las Culturas
Ciudad de México

Las representaciones de la Ópera de Beijing resaltan los valores éticos de Confucio (551-471 a.C.). En ellas, las famosas máscaras no aparecen ya que los actores sólo las usan como modelos para ensayar los trazos del maquillaje que aplicarán sobre su propio rostro antes de salir a escena y permitir así que el espectador aprecie sus expresiones faciales.

Cat. 26
Máscara del general Zhang Fei
China
Siglo xx
Cartón policromado, textil, cabello sintético, metal, fibra
116.0 x 40.0 x 15.5 cm
Museo Nacional de las Culturas
Ciudad de México

El concepto de dualidad representado en las máscaras era fundamental en la vida de las culturas antiguas. En su percepción del cosmos, los opuestos complementarios como el día y la noche, la vida y la muerte, conformaban un todo y daban continuidad a los ciclos de la existencia.

Cat. 27
Máscara ceremonial
Zapoteca
Valles Centrales, Oaxaca
Clásico (200-900 d.C.)
Cerámica modelada y esgrafiada
9.5 x 16.3 x 22.0 cm
Museo de Santo Domingo
Oaxaca, Oaxaca

Cat. 28
Máscara de dualidad
Zande
Congo, África
Finales del siglo XIX
Madera tallada y policromada
28.0 x 15.0 cm
Colección René Bustamante
Oaxaca, Oaxaca

Las máscaras eskimo representan entre otras cosas la dualidad del alma humana. Las utilizan los chamanes durante los rituales en los cuales fungen como intermediarios entre la comunidad y el mundo espiritual para pedir abundancia en un mundo de difíciles condiciones de vida.

Cat. 29
Máscara espíritu ceremonial
Esquimal
Alaska
Siglo XIX
Madera tallada y pulida, hueso de reno
20.0 x 12.5 cm
Museo Nacional de las Culturas
Ciudad de México

Cat. 30
Máscara espíritu ceremonial
Esquimal
Alaska
Siglo XIX
Madera tallada y pulida
20.0 x 12.5 cm
Museo Nacional de las Culturas
Ciudad de México

El jaguar es un animal nocturno relacionado con los dioses de la lluvia porque habita en las cuevas, al igual que ellos. Entre las culturas prehispánicas existía la creencia de que las nubes emergían de las cuevas y era ahí donde se colocaban las ofrendas rituales para honrar a las deidades.

Cat. 31
Máscara antropomorfa con rasgos ajaguarados
Mixteca/popoloca
Cueva de Santa Ana Teloxtoc. Tehuacán, Puebla
Posclásico (900-1521 d.C.)
Madera tallada, turquesa, concha o caracol, pigmento rojo
15.4 x 14.5 cm
Museo Regional de Puebla
Puebla, Puebla

Cat. 32
Máscara antropomorfa con rasgos ajaguarados
Mixteca/popoloca
Cueva de Santa Ana Teloxtoc. Tehuacán, Puebla
Posclásico (900-1521 d.C.)
Madera tallada, pigmento rojo
20.7 x 19.0 cm
Museo Regional de Puebla
Puebla, Puebla

Cat. 33
Máscara de jaguar
Mixteca/popoloca
Cueva de Santa Ana Teloxtoc, Tehuacán, Puebla
Posclásico (900-1521 d.C.)
Madera tallada, turquesa, pirita u obsidiana, concha o caracol, pigmento rojo
17.0 x 15.5 cm
Museo Regional de Puebla
Puebla, Puebla

Cat. 34
Máscara de jaguar
Mixteca/popoloca
Cueva de Santa Ana Teloxtoc. Tehuacán, Puebla
Posclásico (900-1521 d.C.)
Madera, turquesa, concha
16.0 x 15.0 cm
Museo Regional de Puebla
Puebla, Puebla

En las ofrendas funerarias prehispánicas, la función de la máscara de jaguar o sol nocturno era la de transmitir al personaje fallecido la fuerza y la visión nocturna del felino, así como la de guiarlo por la oscuridad durante su trayecto por el inframundo.

Cat. 35
Máscara de calavera jaguar
Culturas de Occidente
Buenavista, Guerrero
Clásico (600-900 d.C.)
Caracol cortado y pulido
14.3 x 14.70 x 6.7 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

Cat. 36
Mascarita de jaguar
Zapoteca
Tumba 7, Monte Albán, Oaxaca
Clásico (200-900 d.C.)
Caracol cortado y pulido
9.3 x 8.4 x 2.7 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

La boca abierta de las máscaras olmecas de hombre-jaguar es símbolo de la cueva, la oscuridad, el agua, el relámpago y el mundo sobrenatural. Estaba considerada como el pasaje por el que fluía la energía vital del mundo del espíritu al ámbito humano.

Cat. 37
Máscara de hombre-jaguar
Olmeca
Costa del Golfo
Preclásico medio (1100-600 a.C.)
Piedra tallada y pulida
10.30 x 9.0 x 5.20 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

Las figurillas de *xoloitzcuintli* con máscara antropomorfa, colocadas en ofrendas funerarias, están asociadas a la función de acompañantes del espíritu del personaje fallecido en su camino por el inframundo, para ayudarle a cruzar el río subterráneo gracias a su capacidad de transitar en la oscuridad.

Cat. 38
Figurilla de perro con máscara antropomorfa
Occidente de México
Colima
Clásico (200-800 d.C.)
Arcilla roja bruñida
20.8 x 19.7 x 36.1 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

En algunas ocasiones la función de las máscaras ceremoniales depositadas en contextos funerarios fue la de representar al personaje fallecido, aun cuando la máscara no fuera colocada sobre su rostro. En otros casos, representaban a la deidad misma, lo que daba al entierro un carácter sagrado.

Cat. 39
Máscara funeraria
Occidente de México
Colima
Clásico (200-800 d.C.)
Cerámica modelada
25.0 x 19.0 x 8.0 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

Un tipo de entierro común en Mesoamérica consistía en colocar el cuerpo en posición fetal, envolverlo en una tela o petate y colocar sobre su rostro una máscara que le daba identidad. Éste es el probable caso de la máscara de influencia teotihuacana recuperada en el cementerio de la isla de Jaina.

Cat. 40
Máscara mortuoria
Maya
Entierro 207, objeto 1
Isla de Jaina, Campeche
Clásico (200-900 d.C.)
Cerámica modelada
18.0 x 19.0 x 7.0 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

Cat. 41
Fardo mortuorio con máscara (Facsímil)
Mixteca
Tumba 6 de Coixtlahuaca, Oaxaca
Clásico (200-900 d.C.)
Fibra vegetal, madera tallada
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

La máscara *misi gwa so'o* (chimpancé) de los hemba, utilizada durante las ceremonias funerarias, tiene los ojos cerrados para simbolizar la presencia de la muerte. Posee además una enorme boca y altas cejas cuyo propósito es provocar temor a quienes la observan.

Cat. 42
Máscara *misi gwa so'o*
Hemba
Congo, África
Finales del siglo XIX
Madera talladay pulida
21.0 x 15.5 x 10.0 cm
Colección René Bustamante
Oaxaca, Oaxaca

Los portadores de las máscaras okuyi encarnan espíritus de ancestros femeninos que danzan sobre zancos en las ceremonias fúnebres. Las máscaras blancas, símbolo de muerte y nueva vida, tienen la función de acompañar a los muertos en su nuevo papel como antepasados.

Cat. 43
Máscara ceremonial *okuyi* (compañera de difunto)
Punu-Lumbo
Congo, África
Finales del siglo XIX
Madera tallada y policromada, caolín
46.0 x 19.0 x 32.0 cm
Colección René Bustamante
Oaxaca, Oaxaca

Los espíritus katchina de Arizona son más de 400. A cada uno de ellos se le ha asignado un nombre propio mediante el cual se le invoca durante las ceremonias rituales de los hopi, en las que el danzante se transforma en el espíritu katchina al que personifica.

Cat. 44
Espíritu katchina de nombre *Upoyuna*
Hopi y zuñi
Noreste de Arizona
Siglo xx
Cuero, madera, pigmentos
22.0 x 19.0 x 30.0 cm
Museo Nacional de las Culturas
Ciudad de México

Cat. 45
Espíritu katchina
Hopi y zuñi
Noreste de Arizona
Siglo XIX
Cuero, gamuza, pergamino, estambre, madera, pluma, pigmentos
58.0 x 21.0 cm
Museo Nacional de las Culturas
Ciudad de México

La máscara, el rostro de la deidad

La máscara posee un extraño poder de sugestión sobre la imaginación...
es la síntesis, la esencia de la deidad,
del demonio, muerto o héroe que se trata de representar.

Miguel Covarrubias

Una de las principales funciones de las máscaras rituales, en las antiguas civilizaciones, fue la de representar a las deidades con el propósito de venerarlas en sus fiestas ceremoniales y mantener así el equilibrio natural y social. En el México prehispánico, la máscara fungía como elemento de trasformación que permitía a gobernantes y sacerdotes asumir la identidad de sus dioses durante las ceremonias rituales, para crear puentes de comunicación entre los reinos sobrenaturales y el mundo terrenal. Son testimonio de ello esculturas, relieves, murales y figurillas recuperadas a lo largo del territorio mesoamericano, que muestran a los antiguos señores personificando a las deidades, con la máscara e indumentaria que las caracterizan.

Una de las funciones de las máscaras estilo teotihuacano fue la de representar a los dioses durante su respectiva fiesta ceremonial. Las perforaciones permitían sujetarlas a esculturas o monumentos y en ellas se insertaban los ornamentos propios de cada deidad, para cambiar su apariencia.

Cat. 46
Máscara estilo teotihuacano
Cholula, Puebla (probable)
Posclásico (900-1200 d.C.)
Travertino, pirita
22.0 x 22.0 cm
Museo Regional de Puebla
Puebla, Puebla

Cat. 47
Máscara estilo teotihuacano
Mexica
Ofrenda 82, Templo Mayor
Posclásico tardío (1480-1520 d.C.)
Ónix, concha y pirita
17.5 x 17.0 x 10.0 cm
Museo del Templo Mayor
Ciudad de México

Los incensarios teotihuacanos tipo teatro aparecen con la máscara-rostro ornamentada con orejeras, y en ocasiones con nariguera en forma de mariposa, como es el caso de *Quetzalpapálotl*, "Mariposa-quetzal", cuyo nombre se complementa con los elementos de quetzal del gran tocado.

Cat. 48
Incensario tipo teatro de *Quetzalpapálotl*
Teotihuacana
La Ventilla, Teotihuacan, Estado de México
Clásico (200-650 d.C.)
Cerámica modelada, policromada
Cuerpo: 51.0 x 41.0 x 20.0 cm
Base: 23.5 x 28.0 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

La máscara de Malinaltepec se considera única en su género por ser un rostro ceremonial de piedra del Clásico teotihuacano cubierto por un mosaico del Posclásico, cuya imagen podría representar a Chalchiuhtlicue, diosa de las aguas y la fertilidad, así como del nacimiento-muerte-renacimiento.

Cat. 49
Máscara funeraria
Teotihuacana/Mixteca
Malinaltepec, Guerrero
Clásico (150-650 d.C.)
Posclásico (1250-1521 d.C.)
Cloritita, amazonita, turquesa y concha, cortadas, talladas, pulidas, perforadas
21.7 x 18.1 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

La máscara de pectoral de la Estructura III de Calakmul evoca a Itzamnaah en su advocación de ave de oración y al jaguar como deidad nocturna. La inscripción de las hachuelas indica que el personaje inhumado "llegó al lugar oscuro con su pectoral, primera oscuridad emanada del cielo".

Cat. 50
Pectoral funerario de mosaico de jade
Maya
Tumba 1, Estructura III. Calakmul, Campeche
Clásico temprano (375-450 d.C.)
Jade y concha (*Pinctada mazatlanica*) cortados, tallados y pulidos
23.6 x 13.5 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

Cat. 51
Hachuelas de jade
Maya
Tumba 1, Estructura III. Calakmul, Campeche
Clásico temprano (375-450 d.C.)
Jade cortado, tallado, pulido, inciso
10.2 x 5.8 x 0.55 cm
10.2 x 5.8 x 0.55 cm
10.2 x 6.0 x 0.40 cm
Centro INAH Campeche
Campeche, Campeche

La máscara-yelmo de esta figurilla funeraria recrea la cabeza de un zopilote al que los mayas asociaban con las deidades de los tres niveles del cosmos por ser portador del fuego del sol, estar relacionado con el plano terrestre y con la muerte, y tener la capacidad de guiar en la oscuridad al espíritu del difunto.

Cat. 52
Figurilla con máscara-yelmo de ave
Maya
Clásico (250-900 d.C.)
Tumba 1, Edificio 3, Grupo B. Palenque, Chiapas
Cerámica modelada y policromada
11.9 x 8.1x 3.8 cm
Museo de Sitio Alberto Ruz Lhuillier
Palenque, Chiapas

El opuesto complementario de K'inich Ajaw, deidad solar entre los mayas, era el dios jaguar del inframundo venerado por los mayas por su visión nocturna y su fuerza. Lo consideraban la manifestación zoomorfa del sol nocturno que cada noche efectuaba su trayecto por el mundo subterráneo.

Cat. 53
Mascarón de dios jaguar del inframundo
Maya
Zona maya
Clásico (200-900 d.C.)
Estuco modelado, estucado y policromado
65.0 x 52.0 x 22.0 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

Cocijo es la deidad de la lluvia que da continuidad a la tradición olmeca. Los zapotecos lo representaban en efigies rituales de petición de lluvia que muestran una máscara bucal de serpiente y lengua bífida. En este ejemplo, la bigotera y anteojeras tienen influencia del Altiplano Central.

Cat. 54
Vaso efigie
Zapoteca
Oaxaca
Protoclásico Monte Albán II-III (100 a.C.- 100-d.C.)
Cerámica modelada, esgrafiada, cinabrio
13.0 x 8.0 x 9.0 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

La deidad zapoteca de la máscara bucal de serpiente se considera parte del grupo de las deidades del complejo del maíz. Está relacionada con el concepto de regeneración y el surgimiento de Venus como estrella matutina. Lleva en el tocado el glifo C que representa la lluvia y la mazorca de maíz.

Cat. 55
Figurilla de personaje con máscara bucal
Zapoteca
Oaxaca
Clásico Monte Albán II (200-600 d.C)
Cerámica modelada
23.0 x 14.0 x 10.0 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

Cat. 56
Urna funeraria con máscara bucal y tocado con glifo C
Zapoteca
Oaxaca
Clásico Monte Albán III (200-900 d.C.)
Cerámica modelada
44.5 x 33.0 x 10.9 cm
Museo de las Culturas de Oaxaca
Oaxaca, Oaxaca

Las numerosas vasijas con el rostro de Tláloc depositadas en las ofrendas del Templo Mayor, confirman la idea de que la lluvia era almacenada como fuente de fertilidad. Este tipo de vasijas eran consideradas los contenedores con los que la deidad vertía las aguas hacia la tierra.

Cat. 57
Olla Tláloc
Mexica
Ofrenda T, Templo Mayor. Ciudad de México
Posclásico tardío (1486-1502 d.C.)
Cerámica modelada, pigmento azul y ocre
31.0 x 31.0 x 20.5 cm
Museo del Templo Mayor
Ciudad de México

La serpiente, símbolo del agua y fertilidad, es el animal que originalmente conformó la nariz, las anteojeras y el labio superior en las máscaras de Tláloc, antigua deidad agrícola en Mesoamérica, a quien se invocaba para obtener lluvia y cosechas abundantes.

Cat. 58
Pendiente Tláloc
Mexica
Ofrenda 34, Templo Mayor. Ciudad de México
Posclásico (1375-1395 d.C.)
Plata labrada
4.5 x 3.0 x 1.6 cm
Museo del Templo Mayor
Ciudad de México

Cat. 59 y Cat. 60
Máscaras Tláloc
Mexica
Ofrenda 106, Templo Mayor. Ciudad de México
Posclásico tardío (1502-1520 d.C.)
Cerámica modelada, pigmento azul y negro
9.0 x 12.5 x 7.1 cm y 9.0 x 12.0 x 6.5 cm
Museo del Templo Mayor
Ciudad de México

La ofrenda 102 contenía objetos rituales como los que seguramente utilizaron los sacerdotes durante las festividades en honor a Tláloc. Destacan el tocado de papel amate, las máscaras con nariz en forma de nube, el dibujo de un personaje con cejas de nube y dos jarritas con el rostro de la deidad.

Cat. 61
Tocado Tláloc
Mexica
Ofrenda 102, Templo Mayor. Ciudad de México
Posclásico tardío (1502-1520 d.C.)
Papel amate, vara y fibras de agave
64.0 x 34.0 x 32.0 cm
Museo del Templo Mayor
Ciudad de México

Cat. 62
Máscara Tláloc
Mexica
Ofrenda 102, Templo Mayor. Ciudad de México
Posclásico tardío (1502-1520 d.C.)
Madera tallada, pigmento azul y negro
15.1 x 13.4 x 11.0 cm
Museo del Templo Mayor
Ciudad de México

Cat. 63
Máscara Tláloc
Mexica
Ofrenda 102, Templo Mayor. Ciudad de México
Posclásico tardío (1502-1520 d.C.)
Madera tallada, pigmento
9.5 x 5.3 x 5.0 cm
Museo del Templo Mayor
Ciudad de México

Cat. 64
Elemento ceremonial de papel
Mexica
Ofrenda 102, Templo Mayor. Ciudad de México
Posclásico tardío (1502-1520 d.C.)
Papel amate
55.5 x 39.0 cm
Museo del Templo Mayor
Ciudad de México

Cat. 65 y Cat. 66
Jarras Tláloc miniatura
Mexica
Ofrenda 102, Templo Mayor. Ciudad de México
Posclásico tardío (1502-1520 d.C.)
Madera tallada
9.5 x 6.5 x 2.3 cm (arriba)
6.0 x 5.2 x 3.3 cm (abajo)
Museo del Templo Mayor
Ciudad de México

La máscara, esencia sagrada y humana

El ritual a través de la invocación, la danza, el canto o la oración, es el medio con el que se busca la comunicación del hombre con la deidad, y la máscara ritual es el rostro que le permite personificarla.

Peter y Roberta Markman

La personificación de las deidades fue una práctica común que tuvo continuidad a lo largo de los tres grandes periodos mesoamericanos y trascendió a la Conquista, como lo registran diversas fuentes de épocas posteriores. Un ejemplo de ello aparece en el Libro II, Capítulo 25, del Códice Florentino, en donde se cuenta que, durante la festividad de *etzalcualiztli* dedicada a Tláloc, el sacerdote que dirigía la procesión llevaba ornamentos de papel fruncido y el rostro decorado de color azul, a manera de máscara, para personificar al dios de la lluvia.

En diversos sitios del Posclásico en Veracruz se ha encontrado un número considerable de figuras de piedra y cerámica con la máscara de Tláloc. Esta espléndida escultura ilustra la forma en que sus sacerdotes portaban la máscara al personificarlo.

Cat. 67
Escultura de Tláloc
Totonaca
Madereros, Región de Huachín, Veracruz
Posclásico (950-1400 d.C.)
Cerámica modelada
77.6 x 38.0 x 43.0 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

Ehécatl es el aspecto de Quetzalcóatl, la Serpiente Emplumada, capaz de mover el viento a través de su máscara bucal de pico de ave para limpiar los caminos y permitir la llegada de la lluvia. Es uno de los dioses más importantes del panteón nahua, considerado el creador del hombre de la era actual.

Cat. 68
Personaje con máscara de Ehécatl
Totonaca
El Zapotal, Veracruz
Clásico (600-900 d.C.)
Cerámica modelada y estucada
36.0 x 22.0 x 32.0 cm
Museo de la Ciudad de Tuxpan
Tuxpan, Veracruz

Cat. 69
Personaje con máscara de Ehécatl
Mexica
Altiplano Central
Posclásico tardío (1200-1521 d.C.)
Piedra cortada y tallada, obsidiana, pigmento rojo y negro
40.5 x 19.5 x 24.0 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

Míticamente, Ehécatl y Tláloc trabajaban en conjunto para proveer al hombre de sustento. El caracol en corte transversal grabado en la mejilla de la cabeza esculpida y las anteojeras sobre su frente podrían hacer alusión a ambas deidades como fuente de fertilidad.

Cat. 70
Cabeza esculpida
Teotihuacana
Pirámide de la Luna, Teotihuacan, Estado de México
Clásico (200-650 d.C.)
Travertino cortado, tallado, pulido
14.0 x 14.0 x 13.0 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

Esta excepcional imagen de frente, muestra a un personaje con la máscara del dios de la lluvia constituida por dos serpientes entrelazadas. La boca y la nariz serpentinas forman un caracol en corte transversal para representar la dualidad Ehécatl-Tláloc, también presente en el nudo al centro del cuerpo. Al parecer, debió existir un tercer elemento entre los dos bloques, ya que las líneas del cuerpo de la figura no coinciden.

Cat. 71 y Cat. 72
Lápidas del dios de la lluvia
Mixteca
Monte Albán, Oaxaca
Posclásico tardío (1200-1521 d.C.)
Altorrelieve en piedra
41.0 x 41.0 x 22.5 cm (arriba)
49.5 x 42.0 x 20.5 cm (abajo)
Museo de Sitio de Monte Albán
Oaxaca, Oaxaca

Cinco objetos definen al personificador de las deidades de la fertilidad como enlace entre los planos del cosmos: en el celeste, la máscara bucal de Ehécatl y la gran máscara-yelmo de serpiente con dos máscaras serpentinas de mandíbulas abiertas, y en el inframundo, la mascarita de jaguar sobre la rodilla.

Cat. 73
Estela de personaje con máscaras
Totonaca
San Miguel Chapultepec, Veracruz
Clásico (100-850 d.C.)
Altorrelieve en piedra
138.0 x 81.4 x 60.7 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

Tlacaxipehualiztli, "hombre desollado", era el rito de fertilidad en honor de Xipe-Tótec para celebrar el renacer de la vida. Durante la ceremonia, el oficiante despojaba de su piel a un joven sacrificado y cubría con ella su cara y su cuerpo, como la tierra al cubrirse de vegetación.

Cat.74
Escultura de Xipe-Tótec
Huasteca
Castillo de Teayo, Veracruz
Epiclásico (900-1100 d.C.)
Piedra tallada
164.0 x 60.0 x 40.0 cm
Museo de Sitio Castillo de Teayo
Castillo de Teayo, Veracruz

En la plástica, las máscaras de Xipe-Tótec representan a las de piel humana utilizadas por los personificadores de la deidad, a quien se honraba a partir del segundo mes del calendario prehispánico, al dar inicio la estación agrícola y, con ella, la germinación de las semillas (mes de marzo).

Cat. 75
Máscara de oro de Xipe-Tótec
Zapoteca
Tumba 7, Monte Albán, Oaxaca
Posclásico tardío (1250-1521 d.C.)
Oro labrado
7.3 x 6.9 x 3.8 cm
Museo de las Culturas de Oaxaca
Oaxaca, Oaxaca

Cat. 76
Máscara de Xipe-Tótec
Purépecha
Tzintzuntzan, Michoacán
Posclásico tardío (1200-1521 d.C.)
Cobre labrado
12.6 x 9.9 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

Cat. 77
Figurilla de Xipe-Tótec con máscara
Mexica
Tlatelolco
Posclásico tardío (1250-1521 d.C.)
Cerámica modelada
11.3 x 5.3 x 9.2 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

Un conjunto de glifos de figura completa con máscaras-yelmo de deidades zoomorfas o fantásticas fue labrado en esta figurilla de caimán, animal relacionado con el agua y la fertilidad, para representar el nombre de un noble maya cuyo título *Katun Ahaw* lo identifica como Señor de Veinte Años.

Cat. 78
Hueso con glifos antropomorfos
Maya
Cuenca del Usumacinta, Chiapas
Clásico tardío (600-859 d.C.)
Altorrelieve en hueso tallado y pulido
14.2 x 4.4 x 1.6 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

En las máscaras de piedra estilo mezcala, en ocasiones los ojos y la boca son apenas ranuras, pero la combinación de trazos breves y rectilíneos que las caracterizan da lugar a un sinnúmero de rostros de rasgos individualizados. Al parecer fueron colocadas en templos y atadas a fardos mortuorios.

Cat. 79
Máscara estilo mezcala
Mezcala
Ex hacienda Flor del Bosque. Amozoc de Mota, Puebla
Posclásico (900-1200 d.C.)
Piedra cortada, tallada y pulida
16.0 x 16.0 cm
Museo Regional de Puebla
Puebla, Puebla

Cat. 80
Máscara circular
Occidente de México
Región de Río Frío y Río Balsas, Guerrero
Posclásico (900-1200 d.C.)
Piedra cortada, tallada y pulida
18.0 cm diámetro x 2.30 cm espesor
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

En el México prehispánico era común el uso de moldes de cerámica para la elaboración en serie de figuras y máscaras de imágenes de culto. En algunos moldes de Xochicalco, ya restaurados, se han hecho vaciados facsimilares de barro con el objetivo de conocer el rostro de los personajes representados.

Cat. 81
Molde para máscara
Nahua
Sector B, Unidad 1, Patio. Xochicalco
Clásico tardío (600-950 d.C.)
Cerámica modelada
27.0 x 20.0 x 6.0 cm
Centro INAH Morelos. Edificio de Arqueología
Cuernavaca, Morelos

La máscara, el rito y la fiesta

Algunas máscaras se parecen a nosotros mismos
y nos muestran nuestros rostros ocultos.
Pareciera que con ellas el alma humana se confrontara [...]

Ruth D. Lechuga

A partir de 1521, la conquista española impidió que las civilizaciones prehispánicas continuaran practicando con libertad sus costumbres religiosas. Los conquistadores se imponían por la fuerza, mientras los frailes incorporaban las ideas cristianas a los ritos indígenas para eliminar sus tradiciones ancestrales. A pesar de estos esfuerzos, el simbolismo prehispánico sobrevivió y los indígenas continuaron con la práctica de su antigua religión bajo el manto de las festividades católicas. Del mestizaje cultural surgieron nuevas máscaras con una original combinación de símbolos que se ha conservado hasta nuestros días en amplias regiones de México, para dar continuidad a la tradición ceremonial y festiva. Así, un gran número de comunidades aún practica ritos y danzas de tradición virreinal en donde las máscaras son el elemento central de la celebración.

Las máscaras con espiga de Chalchihuitán, Chiapas, esculpidas durante el Virreinato, fueron colocadas a la entrada de la pequeña cueva de Monte Virgen simulando una barrera de guardianes para provocar temor a los extraños y proteger así la ofrenda ceremonial depositada en su interior.

Cat. 82-Cat. 93
Máscaras ceremoniales con espiga
Tzotzil
Cueva de Monte Virgen. Chalchihuitán, Chiapas
Siglos XVII-XVIII
Madera de cupapé tallada, estuco, copal
Alto: mín. 47.0 cm/máx. 62.0 cm
Ancho: mín. 13.0 cm/máx. 32.0 cm
Profundidad: mín. 4.0 cm/máx. 10.0 cm
Museo Regional de Chiapas
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

Danzas propiciatorias de profundas raíces prehispánicas, como la de los paixtles para la fertilidad y abundancia, sobrevivieron al Virreinato y aún hoy se siguen practicando. En ella los danzantes llevan máscaras de animales y pesadas vestimentas de heno para simbolizar su relación con la naturaleza.

Cat. 94
Máscara de tigre
Nahua
Danza de Paixtles
Tuxpan, Jalisco
1922
Madera de colorín tallada y pintada al óleo, pergamino
24.0 x 19.0 x 9.0 cm
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

Cat. 95
Máscara de cochino
Nahua
Danza de Paixtles
Tuxpan, Jalisco
1922
Madera de colorín tallada y pintada al óleo, pergamino
23.0 x 22.0 x 11.0 cm
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

Cat. 96
Máscara de caimán
Mezcala
Danza de Paixtles
Costa Chica, Guerrero
Segunda mitad del siglo XX
Raíz de palma cocotera, caracol
50.0 x 22.0 x 49.0 cm
Museo Rafael Coronel
Zacatecas, Zacatecas

Otro ejemplo es la Danza de Pascola celebrada en ceremonias familiares, civiles, religiosas y fúnebres. En ella los danzantes usan pequeñas máscaras de chivo o de anciano. Este último hace el papel del ancestro para comunicar a los pobladores con sus dioses a través de la danza y el humor.

Cat. 97
Máscara de pascola
Mayo
Danza de Pascola
Sonora
Siglo xx
Madera tallada y policromada, pelo de cabra
37.0 x 12.0 x 14.0 cm
Colección Kena Muyaes Ogazón
Ciudad de México

Cat. 98
Máscara de pascola (chivo)
Guarijío
Danza de Pascola
Etchojoa, Sonora
ca. 1980
Madera de parota tallada y policromada, pelo de cabra
53.0 x 20.0 x 10.0 cm
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

Para los mixe, la fiesta y la danza cumplen la función de integrar a la comunidad y de transmitir su historia y tradición, síntesis de lo prehispánico y lo católico. Durante las festividades llevan a cabo rituales como el de la fertilidad, asociado al venado porque provee de alimento al hombre.

Cat. 99
Máscara de venado
Mixe
Danzas diversas
Oaxaca
1970
Bule, cuernos de venado, terciopelo, papel
40.0 x 20.0 x 21.0 cm
Museo Franz Mayer
Colección Ruth D. Lechuga de Arte Popular
Ciudad de México

En Chiapas se acostumbra incluir en las festividades máscaras de animales de la región, como ocurre en Ocozocuautla durante el Carnaval zoque que precede a la temporada de siembra. Destacan las representaciones de persecución de monos y tigres que simbolizan el día y la noche, de manera respectiva.

Cat. 100
Máscara de mono
Zoque
Carnaval
Ocozocuautla, Chiapas
1978
Madera talladay policromada
19.0 x 14.0 x 11.0 cm
Museo Franz Mayer
Colección Ruth D. Lechuga de Arte Popular
Ciudad de México

En Huixtán, el Carnaval inicia con la visita al templo de San Miguel Arcángel, donde los danzantes agradecen a Dios y piden su perdón y su permiso para bailar. Los payasos o bufones llevan máscaras de cuero con cascabeles, y en ocasiones una mazorca de maíz como símbolo de fertilidad para las cosechas.

Cat. 101
Máscara de bufón
Tzotzil
Carnaval
Huixtán, Chiapas
Segunda mitad del siglo XX
Cuero, crin, tela, metal
22.0 x 21.0 x 16.0 cm
Museo de la Máscara de Bemal
Querétaro, Querétaro

Esta máscara de mono o *mash* es réplica de una máscara antigua que ha caído en desuso por cambios en las costumbres de la comunidad. Hoy en día, algunos de los danzantes de Carnaval que interpretan a este personaje sólo se pintan la parte inferior del rostro, mientras que otros lo llevan al natural.

Cat. 102
Máscara de mono o mash (réplica de máscara antigua en desuso)
Tzotzil
Carnaval
San Juan Chamula, Chiapas
1983
Madera tallada y pulida
20.0 x 15.0 x 8.0 cm
Museo Franz Mayer
Colección Ruth D. Lechuga de Arte Popular
Ciudad de México

En las fiestas de Carnaval, los zoque de los pueblos cercanos a Tuxtla Gutiérrez se dividen en grupos que se distinguen por sus pequeñas máscaras de chore y su original vestimenta. Su entretenida actuación consiste en corretearse por las calles, además de perseguir a los divertidos espectadores.

Cat. 103
Máscara de chore
Zoque
Carnaval
Coita, Chiapas
ca. 1960
Madera tallada y policromada, hilo de algodón mercerizado
15.0 x 13.0 x 6.0
Museo Rafael Coronel
Zacatecas, Zacatecas

Carnaval es una de las celebraciones más populares entre los huastecos, nahuas y otomíes de Hidalgo, San Luis Potosí y Veracruz. Durante estos días, las máscaras usadas en época de Semana Santa, Día de Muertos y fiestas patronales, son reutilizadas y transformadas en personajes de carácter cómico.

Cat. 104
Máscara de diablo
Huasteca
Carnaval
Hidalgo, Veracruz, San Luis Potosí
ca. 1940
Madera tallada y policromada
26.0 x 17.0 x 15.0 cm
Museo Rafael Coronel
Zacatecas, Zacatecas

Cat. 105
Máscara de diablo
Carnaval
Huasteca
Guerrero
ca. 1950
Madera tallada
40.0 x 16.0 x 28.0 cm
Museo Rafael Coronel
Zacatecas, Zacatecas

En la región central de Veracruz, el martes de carnaval las comunidades afromestizas celebran la Danza de los Negros o *Negrada*, en la que danzantes con máscaras de toro o venado y elaborados tocados de flores recorren las calles a ritmo de son, en una fiesta de agradecimiento y petición.

Cat. 106
Máscara de toro
Afromestizo
Carnaval, Danza de los Negros o *Negrada*
Veracruz
ca. 1960
Madera tallada y policromada, cartón (orejas y lengua)
36.0 x 46.5 cm
Centro Cultural Antiguo Colegio Jesuita
Pátzcuaro, Michoacán

Cat. 107
Máscara de venado
Afromestizo
Carnaval
Hidalgo
ca. 1980
Madera tallada y policromada
49.0 x 46.0 x 25.0 cm
Colección Kena Muyaes Ogazón
Ciudad de México

Cat. 108
Máscara de toro con tocado
Afromestizo
Carnaval
Alto Lucero, Veracruz
Segunda mitad del siglo XX
Madera tallada y policromada, tela, cuero
63.0 x 44.0 x 40.0 cm
Colección Kena Muyaes Ogazón
Ciudad de México

Entre el día de Todos Santos y el Carnaval, los tepehua celebran varias danzas incluida la de los comanches que representan a indios chichimecas capaces de hacer daño, así como a los muertos en desgracia o muertos nefastos a quienes hay que agradar para que no perjudiquen a los vivos el resto del año.

Cat. 109
Máscara e indumentaria de comanche
Tepehua
Danza de Comanches
Fidencio Vigueras Santiago
Barrio Aztlán. Huehuetla, Hidalgo
Nailon, corcholatas, tela de algodón, pinturas, textiles, cartón, papel metálico, lentejuelas, diamantina, plumas de guajolote y faisán
Medidas diversas
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

Cat. 110
Máscara e indumentaria de comanche
Tepehua
Danza de Comanches
Ángel Felipe Hernández
Puebla-Veracruz
Anterior a 2014
Tela, estambre, pluma, corcholata
Medidas diversas
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

La máscara de chichimeca, meca o meco representa a forasteros o bárbaros que se comportan de forma irreverente. La humorística Danza de Meco los retrata como un grupo de "indios salvajes" cuyas almas son confrontadas por un cura indígena con máscara roja y un cura católico con máscara blanca.

Cat. 111
Máscara de meco
Nahua
Danza de Meco-Danza de los Apaches
Guerrero o Puebla
Principios del siglo XX
Madera tallada
22.0 x 16.0 x 15.0 cm
Colección Karima Muyaes Ogazón
Ciudad de México

La máscara de chivo es típica del Carnaval otomí de El Nante y San Bartolo Tutotepec. Se desconoce por qué la nariz se representa torcida pues no existe evidencia directa de su significado, pero aparece desde tiempos prehispánicos y es recurrente en máscaras de tlacololeros, tecuanes y chivos.

Cat. 112
Máscara de macho cabrío
Otomí
Carnaval
San Bartolo Tutotepec, Hidalgo
ca. 1960
Madera tallada y policromada, pelo animal
44.0 x 13.0 cm
Centro Cultural Antiguo Colegio Jesuita
Pátzcuaro, Michoacán

N. 25.

D. JUAN DE ACUÑA, MARQUÈS DE CASA-FUERTE, Cavallero del Orden de Santiago, Comendador de Adelfa, en la de Alcantara, del Conſejo de ſu Mageſtad, en el Supremo de Guerra, Capitan General de los Exercitos, Virrey, Governador, y Capitan General de eſta Nueva-Eſpaña, y Preſidente de la Real Audiencia, y Chancilleria, que en ella reſide, &c.

HALLANDOSE prohibido el vſo de las Maſcaras, por los grandes inconvenientes, que han reſultado à las coſtumbres ſiempre que las ha avido, experimentandoſe delictos eſcandoloſos al publico, y de ruyna de algunas Familias, y ſin embargo de haverſe dado por mi Ordenes eſtrechas, y particulares para que enteramente ceſſe eſte abuſo, lo qual no ha baſtado, ſino que cada dia ſe manifieſta mayor inclinacion à ſeguirle; Y conviniendo atajarle de raìz, y evitar las laſtimoſas conſequencias, y peccados, que ocaſiona la pernicioſa diverſion de las Maſcaras: He reſuelto prohibirlas, y vedarlas (como lo hago) en virtud de eſte Vando, à qualquiera Perſona de qualquier Eſtado, Calidad, ò Condicion, que ſea, entendiendoſe por Maſcara todo aquello, que ſea cubrirſe, ò medio cubrirſe el roſtro, ò parte de èl, y ſalir en trages de Maſcara veſtidos los Hombres de mugeres, y las Mugeres de hombres, ni con motivo de Paſſeos, Danzas, ni en otra manera alguna, ſino que en qualquiera modo las prohibo, y doy por prohibidas, bajo de la pena de doſcientos azotes, y dos años de Preſidio à los Eſpañoles, que no probaren ſer Hijoſdalgo; à los que juſtificaren ſerlo, de ſeis años de Preſidio, y à los de color quebrado, debajo aſsimiſmo de la propria pena de azotes, y de ſeis años de Obraje, y las demàs, que convengan, ſegun las circunſtancias, que ſe executaràn irremiſsiblemente: Para lo qual todas las Juſticias aprehenderàn à los tranſgreſſores, ſubſtanciaràn, y determinaràn las Cauſas imponiendoles las penas, que ſe eſtablecen en eſte Vando, que mando ſe publique en la Plaza mayor de eſta Ciudad, y en las demàs partes acoſtumbradas, y ſe fixe para que llegue à noticia de todos, y no puedan alegar ignorancia; como tambien ſe remitirà à las otras Ciudades, y Villas del Reyno, para que las reſpectivas Juſticias lo manden promulgar, y obſervar en ſus diſtritos bajo las penas, que vàn impueſtas. Dado en Mexico à veinte de Diciembre de mil ſetecientos y treinta y vno.

Al propiciar el anonimato, las máscaras se utilizaron para cometer excesos durante las celebraciones novohispanas, por lo que el gobierno emitió leyes regulatorias como el Bando de 1731, en el que el virrey don Juan de Acuña prohibió su uso tanto a españoles como a indígenas, bajo pena de prisión.

Cat. 113
Bando del gobierno novohispano
Bandos, vol. 2, leg. 25
1731
Papel de algodón, tinta ferrogálica
22.0 x 30.0 x 7.0 cm
Archivo General de la Nación
Ciudad de México

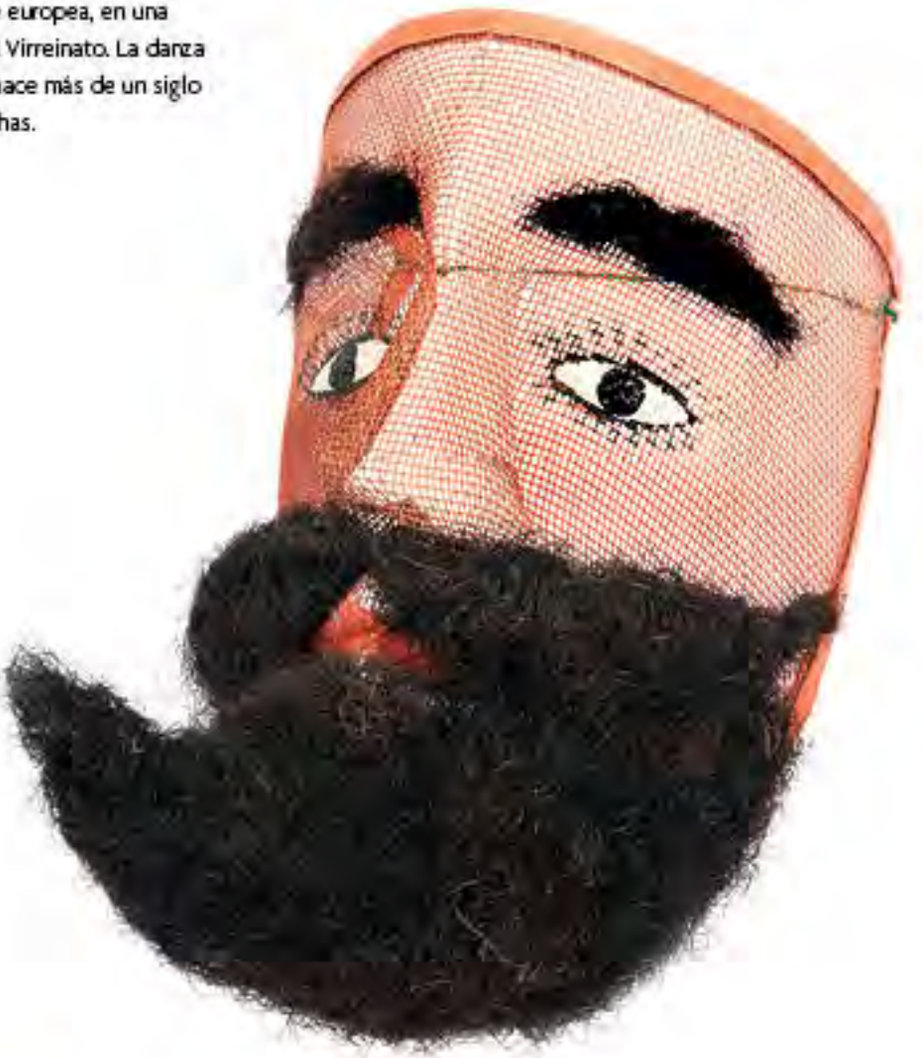
Durante el Carnaval del Estado de México, se representan obras relacionadas con la vida del periodo colonial. En Nexquipayac, los pobladores interpretan un drama cómico enfocado en la crueldad del clero católico durante el Virreinato, en el que las máscaras son parte fundamental de la sátira.

Cat. 114
Máscara de arzobispo
Nahua
Carnaval
Amado Calete
Nexquipayac, Estado de México
1975
Madera tallada y policromada
29.0 x 21.0 x 18.0 cm
Museo Franz Mayer
Colección Ruth D. Lechuga de Arte Popular
Ciudad de México

La Danza de los Manueles del siglo XVII fue creada en Tixtla como una crítica al mal gobierno del alcalde español llamado Manuel, por ser avaro y déspota con los indígenas a quienes golpeaba con su bastón bajo cualquier pretexto. Los dos personajes principales ridiculizan al alcalde y a su esposa.

Cat. 115
Máscara de Manuel
Nahua
Danza de los Manueles
Adelfo Abrajín
Tixtla, Guerrero
1981
Madera tallada y encamada al óleo
11.0 x 19.0 x 14.0 cm
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

Los chinelos aparecen en el Carnaval de Morelos con ricas vestimentas y máscaras ligeras de cera o tela de alambre de técnica originalmente europea, en una parodia de los ricos europeos del Virreinato. La danza ha tenido pocos cambios desde hace más de un siglo y se ejecuta también en otras fechas.



Cat. 116
Máscara e indumentaria de chinelo
Nahua
Carnaval, Danza de los Chinelos
Tepoztlán, Morelos
Siglo XX
Tela de alambre policromada, tela
Máscara: 19.0 x 14.5 x 16.0 cm
Museo Nacional de la Máscara
San Luis Potosí, San Luis Potosí

Cat. 117
Máscara de chinelo viejo
Nahua
Carnaval, Danza de los Chinelos
Tepoztlán, Morelos
ca. 1907
Cera moldeada sobre tela, aplicaciones de pelo humano
34.0 x 18.0 x 13.0 cm
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

Los charros o paragüeros del Carnaval de Tlaxcala recrean a los catrines y hacendados del siglo XIX. Danzan con finas máscaras de ojos de vidrio, sombrero de numerosas plumas de avestruz a manera de sombrilla, capa y un chicote en alusión a la serpiente como símbolo de la lluvia y el trueno.

Cat. 118
Máscara e indumentaria de charro o paragüero (ojos articulados)
Nahua-otomí
Carnaval, Danza de Charros o Paragüeros
Tlaxcala
Siglo XX
Ayacahuite, estofada, ojos de vidrio, pestañas naturales
Máscara: 19.0 x 16.0 x 9.5 cm
Museo Nacional de la Máscara
San Luis Potosí, San Luis Potosí

En Huejotzingo los trajes de tradición histórica y las máscaras de cuero moldeado son preparados cuidadosamente para representar la batalla del 5 de mayo de 1862 contra los franceses. La obra trata también del secuestro y matrimonio de la hija del corregidor a manos del bandido Agustín Lorenzo.

Cat. 119
Máscara de general Ignacio Zaragoza
Nahua
Carnaval de Huejotzingo
Huejotzingo, Puebla
Madera o cuero policromado.
Siglo xx
18.5 x 18.5 x 9.5 cm
Museo Nacional de la Máscara
San Luis Potosí, San Luis Potosí

Cat. 120
Máscara de zapador
Mestizo
Carnaval de Huejotzingo
Huejotzingo, Puebla
ca. 1970
Cuero moldeado, pintura de aceite, pelo sintético
27.0 x 25.0 x 12.0 cm
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

La Danza de los Catrines es una sátira de los franceses del tiempo de la intervención armada de 1862. Pero su propósito de fondo es la petición de lluvia y fertilidad para las cosechas. Los elegantes personajes llevan capas, sombrillas y sonrientes máscaras con ojos de vidrio y largas pestañas.

Cat. 121
Máscara de catrín
Nahua-otomí
Carnaval, Danza de los Catrines o Paragüeros
Tlaxcala
ca. 1980
Madera tallada y policromada
34.0 x 26.0 x 30.0 cm
Museo Rafael Coronel
Zacatecas, Zacatecas

En Carnaval se utiliza una variedad de máscaras de carácter festivo que acompañan a los personajes principales y no tienen una función ceremonial. Algunas se han conservado en museos y colecciones privadas y se desconoce su uso específico original, como es el caso de estos tres ejemplos.

Cat. 122
Máscara de ermitaño (probable)
Nahua
Carnaval
Guerrero
Principios del siglo XX
Madera tallada
21.0 x 13.0 x 9.5 cm
Colección Kena Muyaes Ogazón
Ciudad de México

Cat. 123
Máscara antropomorfa
Nahua
Carnaval
Veracruz
Segunda mitad del siglo XX
Madera tallada
12.0 x 15.0 x 10.0 cm
Museo Rafael Coronel
Zacatecas, Zacatecas

Cat. 124
Máscara de tejón
Mestizo
Carnaval
Veracruz
Principios del siglo XX
Madera tallada, papel metálico
26.0 x 14.0 x 10.0 cm
Museo Rafael Coronel
Zacatecas, Zacatecas

El concepto de diablo, como una esencia puramente maligna, traído por los frailes a la Nueva España, resultaba ajeno a los indígenas que convivían con la dualidad del bien y del mal. Pero con el tiempo lo adoptaron como propio y a la fecha se utilizan máscaras con su imagen en muchas celebraciones.

Cat. 125
Máscara de diablo
Mixteco
Semana Santa
Barrio de Santo Domingo, Juxtlahuaca, Oaxaca
Anterior a 1989
Madera tallada y policromada
32.0 x 27.0 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

En la huasteca potosina se utilizan las mismas máscaras en las festividades de Carnaval, Semana Santa y Día de Muertos. Muchas son representaciones de diablos que, aunque no tengan su clásico rostro, se reconocen por su expresión y por las orejas o cuernos proyectados desde la parte superior.

Cat. 126
Máscara de diablo
Huasteco
Semana Santa
Tanquián de Escobedo, San Luis Potosí
ca. 1999
Madera de colorín tallada y pintada con anilina, dientes de carrizo
36.0 x 22.0 x 17.0 cm
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

En la Danza de las Tres Potencias, Cristo, la Virgen y el alma luchan contra el diablo, el pecado y la muerte. Al final el alma victoriosa es elevada al cielo y los malignos son derrotados. Se basa en las *Relaciones* de origen virreinal, cuya versión en nahua se conserva en algunos pueblos de las montañas de Guerrero.

Cat. 127
Máscara de muerte
Nahua
Danza de las Tres Potencias
Mochitlán, Guerrero
ca. 1900
Madera tallada y policromada
17.0 x 18.0 x 15.0 cm
Colección Kena Muyaes Ogazón
Ciudad de México

Cat. 128
Máscara de muerte
Nahua
Danza de las Tres Potencias
Ayutla, Guerrero
ca. 1920
Madera tallada, restos de pintura blanca, diente de perro o de burro
36.5 x 18.0 x 11.0 cm
Colección Kena Muyaes Ogazón
Ciudad de México

Cat. 129
Máscara de muerte
Nahua
Danza de las Tres Potencias
Quechultenango, Guerrero
Mediados del siglo XIX
Madera tallada y pintada
20.0 x 16.0 12.0 cm
Colección Kena Muyaes Ogazón
Ciudad de México

Cat. 130
Máscara de muerte
Nahua
Danza de las Tres Potencias
Chilapa, Guerrero
ca. 1950
Madera tallada y pintada, cuero pintado de blanco
29.0 x 18.0 x 12.0 cm
Colección Kena Muyaes Ogazón
Ciudad de México

El Desfile de los Ocho Locos nació del teatro evangelizador. En él, los personajes se mofan de los pecados y las virtudes divididos en bandos que representan el bien y el mal, mientras un fraile católico simboliza la habilidad de controlar las debilidades humanas como la lujuria, la gula y el juego.

Cat. 131 y Cat. 132
Máscaras de vieja
Otomí
Desfile de los Ocho Locos
San Mateo Mexicaltzingo, Mexicaltzingo, Estado de México
ca. 1900
Madera de colorín tallada y encarnada al óleo
32.0 x 25.0 x 13.0 cm (arriba)
28.0 x 10.0 x 19.0 cm (abajo)
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

Cat. 133
Máscara de viejo
Otomí
Desfile de los Ocho Locos
San Mateo Mexicaltzingo. Mexicaltzingo, Estado de México
ca. 1900
Madera de colorín tallada y encarnada al óleo
30.0 x 12.0 x 20.0 cm
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

Cat. 134
Máscara de mujer
Otomí
Desfile de los Ocho Locos
San Mateo Mexicaltzingo, Mexicaltzingo, Estado de México
ca. 1900
Madera de colorín tallada y encarnada al óleo
31.0 x 23.0 x 11.0 cm
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

Cat. 135
Máscara de viejo
Nahua
Desfile de los Ocho Locos
Guerrero
Siglo XX
Madera tallada
25.0 x 17.5 x 14.5 cm
Museo Nacional de la Máscara
San Luis Potosí, San Luis Potosí

Otra danza de evangelización es la de Los Mudos, en la que los personajes no deben hablar. Esta representación en la que aparecen el Padre Tiempo, la Muerte, el Diablo y los Mudos había desaparecido, pero se recuperó gracias al recuerdo que un músico de Guerrero guardaba de la obra tradicional.

Cat. 136
Máscara de muerte
Nahua
Danza de los Mudos
Adelfo Abrajín
Tixtla, Guerrero
1981
Madera tallada y encarnada al óleo
26.0 x 19.0 x 10.0 cm
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

Cat. 137
Máscara del Padre Tiempo
Nahua
Danza de los Mudos
Adelfo Abrajín
Tixtla, Guerrero
1981
Madera tallada y encarnada al óleo
28.0 x 20.0 x 14.0 cm
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

Cat. 138
Máscara de mudo
Nahua
Danza de los Mudos
Adelfo Abrajan
Tixtla, Guerrero
1981
Madera tallada y encarnada al óleo
19.0 x 17.0 x 11.0 cm
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

Para las comunidades indígenas es fundamental participar en las procesiones y obras de la Semana Santa, con el propósito de rendir homenaje al sufrimiento y crucifixión de Cristo a manos de los judíos o fariseos, a quienes se ha representado a lo largo del tiempo con máscaras de variados tipos.

Cat. 139 y Cat. 140
Máscaras de fariseo
Pima
Semana Santa
Tónichi. Soyopa, Sonora
ca. 1980
Cartón aglutinado, modelado y policromado
36.0 x 20.0 x 16.0 cm (arriba)
24.0 x 31.0 x 16.0 cm (abajo)
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

Cat. 141
Máscara de fariseo
Afromestizo
Danza de los Diablos
Fidel de la Fuente
San Luis Potosí
Segunda mitad del siglo XX
Madera tallada y policromada, ixtle, cuernos de toro
55.0 x 32.0 x 22.0 cm
Colección Kena Muyaes Ogazón
Ciudad de México

Cat. 142
Máscara de judío
Mayo
Semana Santa
El Fuerte, Sinaloa
ca. 1970
Piel de chivo curtida, careta de madera de colorín tallada
y policromada, pigmentos minerales
28.0 x 21.0 x 29.0 cm
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

Cat. 143
Máscara de judío (probable)
Mestizo
Semana Santa
Costa Chica, Guerrero
Segunda mitad siglo XX
Madera tallada
22.0 x 17.0 x 18.0 cm
Museo Rafael Coronel
Zacatecas, Zacatecas

Cat. 144
Máscara de judío
Pima
Semana Santa
Tónichi, Sonora
Segunda mitad del siglo XX
Cartón aglomerado y pintado, papel de china
80.0 x 21.0 x 22.0 cm
Colección Karima Muyaes Ogazón
Ciudad de México

Los chapayecas o chapakobam representan a los fariseos durante la Pasión de Cristo en Semana Santa con máscaras que los mismos danzantes elaboran y con las que actúan en las procesiones burlándose de las actividades litúrgicas. El Sábado Santo queman las máscaras en un ritual de purificación.

Cat. 145
Máscara de chapayeca o chapakobam (fariseo o judío)
Mayo
Semana Santa
Bacavachi, Sonora
ca. 2000
Cuero, piel
55.0 x 27.0 x 29.0 cm
Colección Karima Muyaes Ogazón
Ciudad de México

La Semana Santa para los coras es una síntesis del rito de iniciación de los jóvenes y la ceremonia cristiana. En Jesús María participan cientos de ellos, con el cuerpo decorado y las máscaras de cartón aglutinado que elaboran para representar a sus deidades, aunque se refieran a ellas como "judíos".

Cat. 146
Máscara de judío o borrado
Cora
Semana Santa
Jesús María, Nayarit
ca. 1960
Cartón aglutinado, modelado y policromado
30.0 x 25.0 x 27.0 cm
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

Cat. 147
Máscara de judío o borrado
Cora
Semana Santa
Jesús María, Nayarit
ca. 1960
Cartón aglutinado, modelado y policromado, fibra de biznaga, madera, hueso
26.0 x 25.0 x 20.0 cm
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

Cat. 148
Máscara de judío o borrado (muerte)
Cora
Semana Santa
Jesús María, Nayarit
ca. 1970
Cartón aglomerado y policromado, fibra vegetal
25.0 x 19.0 x 18.0 cm
Colección Kena Muyaes Ogazón
Ciudad de México

Cada día de la Semana Santa Cora el significado de las ceremonias es distinto y por ello cambian las máscaras y el color de la pintura del cuerpo. Finalmente, el Sábado Santo los danzantes se meten al río en un ritual de purificación en el que el agua limpia su piel y arrastra y destruye las máscaras.

Cat. 149
Máscara e indumentaria de judío o borrado
Cora
Semana Santa
Jesús María, Nayarit
Siglo xx
Cartón aglutinado y policromado, fibra vegetal
Máscara: 37.0 x 33.0 x 39.0 cm
Museo Nacional de la Máscara
San Luis Potosí, San Luis Potosí

La danza de los chilolos de Juxtlahuaca, destaca en Carnaval con sus máscaras de color rojo decoradas con motivos abstractos que se dice derivan de la antigua tradición mixteca en la elaboración de máscaras. También se distinguen las de viejo, de fino acabado y aplicaciones de pelo de chivo.

Cat. 150
Máscara de chilolo
Mestizo
Carnaval, Danza de los Chilolos
Juxtlahuaca, Oaxaca
Mediados del siglo XX
Madera tallada y policromada
16.0 x 15.0 x 14.0 cm
Colección René Bustamante
Oaxaca, Oaxaca

Cat. 151
Máscara de viejo
Mixteco
Carnaval, Danza de los Chilolos
Barrio de Santo Domingo, Juxtlahuaca, Oaxaca
Anterior a 1979
Madera tallada y policromada, pelo de chivo
18.0 x 16.0 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

Durante el Carnaval de la Costa Chica, los tejorones combaten contra el tigre en una obra cuyos trajes, música y coreografía varían de acuerdo con la población. Se caracterizan por cubrir su rostro con un paño y colocar las pequeñas máscaras en la parte superior para parecer más altos de lo que son.

Cat. 152
Máscara de tejorón con tocado
Mixteco
Danza de los Tejorones
Pinotepa de don Luis, Oaxaca
Mediados del siglo XX
Madera tallada y policromada, plumas de cola de gallo
53.0 x 25.0 x 33.0 cm
Colección René Bustamante
Oaxaca, Oaxaca

A los tejorones los acompañan "los negritos", máscaras de exagerados rasgos africanos derivadas del legado de esclavos traídos por los españoles a las costas de Oaxaca en los siglos XVI y XVII, así como el rastrero, el diablo y el tigre de amables rasgos, y el lagarto de afilados dientes entre otros personajes.

Cat. 153
Máscara de negrito (inscripción: dios del viento)
Afromestizo
Danza de los Tejorones
Costa chica, Oaxaca
ca. 1940
Madera tallada y policromada
21.0 x 16.0 x 11.0 cm
Museo Rafael Coronel
Zacatecas, Zacatecas

Cat. 154
Máscara de negrito
Mixteco
Danza de los Tejorones
Pinotepa Nacional, Oaxaca
Mediados del siglo XX
Madera tallada y policromada, papel metálico, hilo de algodón
22.0 x 17.0 x 11.0 cm
Colección René Bustamante
Oaxaca, Oaxaca

Cat. 155
Máscara de rastrero
Mixteco
Danza de los Tejorones
Pinotepa de don Luis, Oaxaca
Anterior a 1964
Madera tallada y policromada, crin
29.0 x 17.0 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

Cat. 156
Máscara de lagartito
Mixteco
Danza de los Tejorones
Pinotepa de don Luis, Oaxaca
1965
Madera tallada y pulida
11.0 x 11.0 x 31.0 cm
Museo Franz Mayer
Colección Ruth D. Lechuga de Arte Popular
Ciudad de México

Cat. 157
Máscara de diablo
Mixteco
Danza de los Tejorones
Pinotepa de don Luis, Oaxaca
Mediados del siglo XX
Madera tallada y policromada, papel metálico, borlas e hilo de algodón
31.0 x 20.0 x 14.0 cm
Colección René Bustamante
Oaxaca, Oaxaca

Cat. 158
Máscara de tigre
Mixteco
Danza de los Tejorones
Santa María Huazolotitlán, Oaxaca
ca. 1950
Madera de parota tallada y pintada al temple, borlas
19.0 x 18.0 x 20.0 cm
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

Cat. 159
Máscara e indumentaria de tigre
Mixteco
Danza de los Tejorones
Huazolotitlán, Oaxaca
1980
Madera tallada y policromada, tela, cabeza de indio pintada a mano
Máscara: 30.0 x 23.0 x 17.0 cm
Museo Franz Mayer
Colección Ruth D. Lechuga de Arte Popular
Ciudad de México

En abril y mayo se lleva a cabo en Guerrero la ceremonia de petición de lluvias que culmina con la pelea de los tigres. Los *tecuani*, con máscaras de semblantes diversos, combaten entre sí para atraer la lluvia y las buenas cosechas, en esta pelea ritual de sacrificio dedicada a la tierra.

Cat. 160
Máscara e indumentaria de tigre
Nahua
Pelea de los Tigres
Olinalá, Guerrero
Anterior a 1970
Madera tallada y policromada, vidrio, cuero, pintura, cerdas, colmillos
Máscara: 25.5 x 13.5 x 20.1 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

Cat. 161
Máscara de tigre y chicote
Nahua
Pelea de los Tigres
Zitlala, Guerrero
Mediados del siglo xx
Cuero curtido y policromado, piel, cerdas
27.0 x 34.0 x 42.0 cm
Colección René Bustamante
Oaxaca, Oaxaca

Cat. 162
Máscara de tigre
Afromestizo
Danza de los Tigres
Corralero. Costa Chica, Oaxaca
Fines del siglo XIX
Madera tallada y policromada
28.0 x 22.0 x 30.0 cm
Colección René Bustamante
Oaxaca, Oaxaca

Cat. 163
Máscara de tigre
Mestizo
Carnaval de Carpinteros
Hidalgo
Segunda mitad del siglo XX
Madera tallada y policromada
28.0 x 16.0 x 19.0 cm
Colección Kena Muyaes Ogazón
Ciudad de México

En el Calalá numerosos tigres actúan como agresores contra un venado, un joven, los llamados *chamulas* de rostro pintado de blanco, y una serpiente emplumada relacionada con Quetzalcóatl. Esta última pieza (que aparece en la página siguiente) es una gran máscara de espalda que mira hacia atrás, adornada con espejos y un alto penacho de plumas.

Cat. 164
Máscara de tigre
Danza del Calalá
Chontal-Nahua
Chilapa, Guerrero
ca. 1990
26.2 x 24.2 cm
Madera tallada y policromada, pelo animal
Centro Cultural Antiguo Colegio Jesuita
Pátzcuaro, Michoacán

Cat. 165
El gigantón, serpiente emplumada (accesorio de espalda)
Zoque
Danza del Calalá
Oliver Velázquez
Suchiapa, Chiapas.
ca. 1960.
Madera tallada y laqueada, pigmentos minerales, colmillos naturales, espejos, plumas de gallo
142.0 x 125.0 x 58.0 cm
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

Los tigres de la Danza de Tecuanes (bestia salvaje) actúan una escena de caza con personajes cómicos como viejos, el diablo, la muerte, un tigre y otros animales. En realidad es un ritual de petición de lluvia y buenas cosechas actuado el Día de Muertos y el de San Rafael, santo patrono de Acatlán.

Cat. 166
Máscara de viejo Lucas
Danza de Tecuanes
Mixteco
Acatlán, Puebla
ca. 1950
Madera de colorín y pino talladas, estucadas y policromadas
33.0 x 22.0 x 38.0 cm
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

Cat. 167
Máscara de tigre
Danza de Tecuanes
Mixteco
Acatlán, Puebla
ca. 1950
Madera de colorín y pino talladas, estucadas y policromadas, colmillos de cerdo
54.0 x 47.0 x 30.0 cm
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

Cat. 168
Máscara de viejo
Danza de Tecuanes
Mixteco
Acatlán, Puebla
ca. 1950
Madera de colorín y pino talladas, estucadas y policromadas, piel de borrego, colmillos de cerdo y crin
39.0 x 31.0 x 28.0 cm
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

Cat. 169
Máscara de muerte
Danza de Tecuanes
Mixteco
Acatlán, Puebla
ca. 1950
Madera de colorín y pino tallada, estucada y policromada
39.0 x 33.0 x 22.0 cm
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

Los tlacololeros representan a agricultores que limpian el *tlacolol* o parcela mientras un tigre acecha en la cercanías. Para ahuyentarlo y propiciar las lluvias bailan al ritmo del teponaztle gritando con el rostro hacia el cielo y tronando su látigo o chirrión, cuyo sonido simboliza el trueno.

Cat. 170
Máscara de tlacololero con sombrero
Nahua
Danza de los Tlacololeros
Ajuchitlán, Guerrero
Mediados del siglo XX
Madera tallada y policromada, fibras vegetales, listón de algodón, artisela
36.0 x 57.0 x 60.0 cm
Colección René Bustamante
Oaxaca, Oaxaca

Cat. 171
Máscara de rastrero
Nahua
Danza de los Tlacololeros
Chalpatlahua, Guerrero
Mediados del siglo xx
Madera tallada, piel
21.0 x 15.0 x 16.0 cm
Colección René Bustamante
Oaxaca, Oaxaca

Cat. 172
Máscara de perra maravilla
Nahua
Danza de los Tlacololeros
Tlapehuala, Guerrero
Mediados del siglo xx
Madera tallada y policromada, cuero
22.0 x 26.5 x 20.0 cm
Colección René Bustamante
Oaxaca, Oaxaca

Cat. 173
Máscara de payaso o bufón
Nahua
Danza de los Tlacololeros
Tixtla, Guerrero
ca. 1981
Madera de cedro tallada y policromada
25.0 x 19.0 x 13.0 cm
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

Los pueblos mixe y zapoteco de la Sierra de Juárez, acostumbran representar danzas con máscaras en la temporada de Navidad, Año Nuevo y en las fiestas patronales. Los negritos forman parte de estas celebraciones, con su elegante vestimenta y sus máscaras café oscuro de rasgos sencillos.

Cat. 174
Máscara de negrito
Mixe
Danza de los Negritos
San Juan Cotzocón, Oaxaca
Anterior a 1963
Madera tallada
20.0 x 19.0 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

La Danza de los Negritos tiene relación con el trapiche. Inició en Papantla en 1550 con la danza de una esclava para sanar a su hijo de la mordedura de una víbora. En la versión totonaca, el capataz es quien usa máscara de negrito y Maringuilla quien lleva la culebra de madera invocando a la lluvia.

Cat. 175
Máscara e indumentaria de negrito
Totonaco
Danza de los Negritos
Reforma Escolín. Papantla, Veracruz
Anterior a 1977
Madera tallada y policromada
23.5 x 18.0 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

En la danza agrícola en honor a Santa María Magdalena, los hortelanos son representados por un joven y un anciano con máscaras muy parecidas de guaje y una indumentaria adornada con mazorcas de maíz, cebollas y hierbas, para mostrar su relación con los cultivos y propiciar una buena cosecha.

Cat. 176
Máscara de hortelano
Purépecha
Danza de Hortelanos
Santa Magdalena. Uruapan, Michoacán
ca. 1980
Calabaza, ixtle
32.0 36.0 x 16.0 cm
Museo Rafael Coronel
Zacatecas, Zacatecas

Cat. 177
Máscara de Maringuilla
Purépecha
Danza de Hortelanos
Victoriano Salgado
Uruapan, Michoacán
1980
Madera maqueada
20.0 x 17.0 x 14.0 cm
Museo Franz Mayer
Colección Ruth D. Lechuga de Arte Popular
Ciudad de México

La Danza del Caimán y la Danza del Pescado tienen como propósito propiciar la buena pesca en los ríos que corren por los valles de Guerrero. Este caimán de mandíbula articulada fue hecho para un niño participante en la Danza del Caimán, en la que la máscara facial es sustituida por una de cintura.

Cat. 178
Caimán de cintura
Nahua
Danza del Caimán.
Tlalcozotitlán, Guerrero
Siglo XX
Madera tallada y policromada
24.0 x 105.0 x 35.0 cm
Museo Nacional de la Máscara
San Luis Potosí, San Luis Potosí

Cat. 179
Máscara de caimán
Mestizo
Danza del Pescado
Hidalgo
ca. 1970
Madera tallada y pulida
34.0 x 16.0 x 17.0 cm
Colección Kena Muyaes Ogazón
Ciudad de México

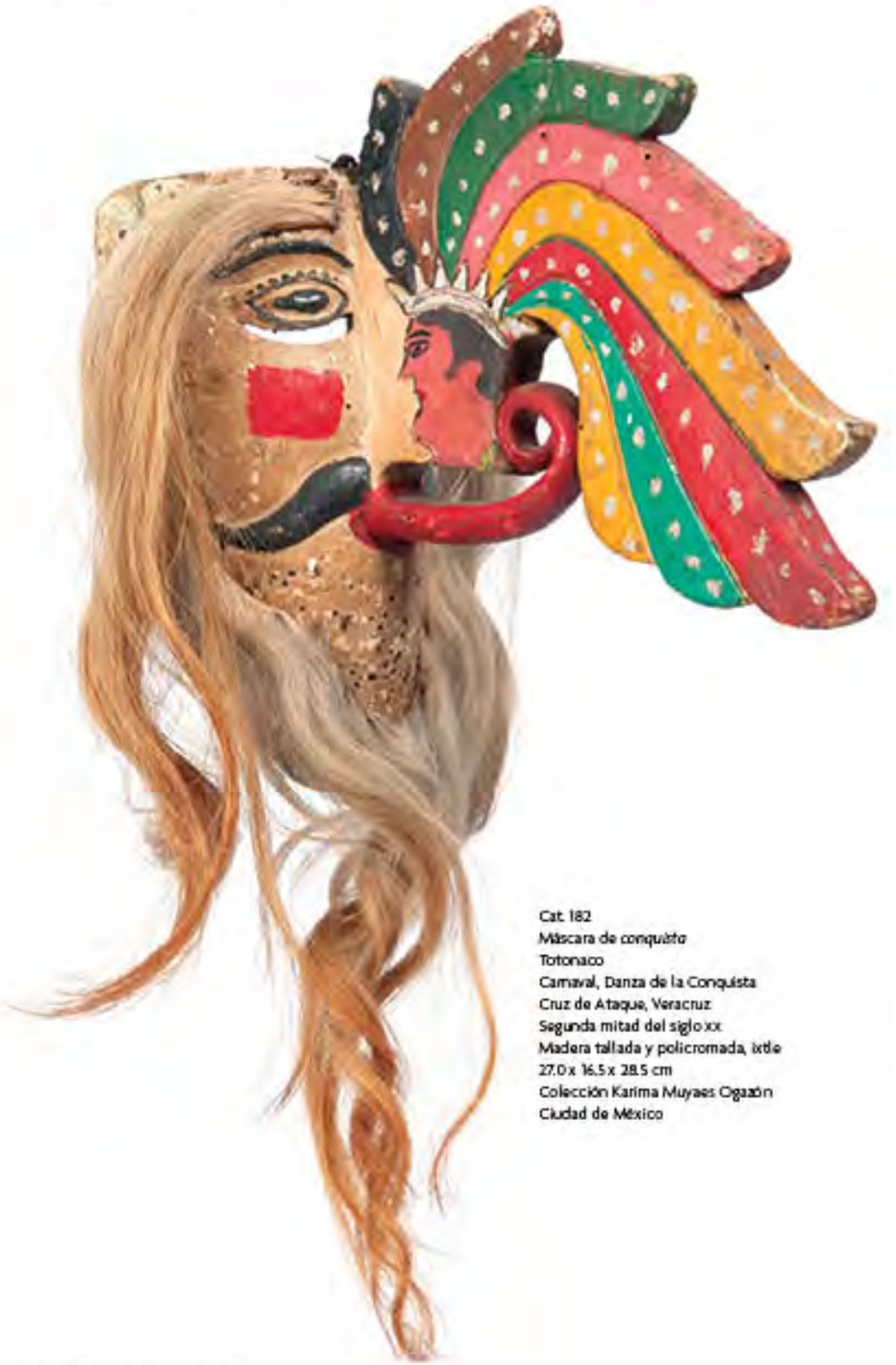
Las danzas de conquista tratan sobre la conquista de la Nueva España por Cortés, los soldados españoles y los frailes, en una representación en la que las máscaras de cristianos se caracterizan por sus rasgos europeos, piel blanca o rosa sin otros colores o decoraciones y cabello y barba oscuros.

Cat. 180
Máscara de marqués
Mestizo
Danza del Marqués
Tierra Caliente, Guerrero
1950
Madera tallada y policromada
26.0 x 17.0 x 15.0 cm
Museo Franz Mayer
Colección Ruth D. Lechuga de Arte Popular
Ciudad de México

La máscara de gachupín con cigarrillo simula el puro que suelen fumar los españoles. Los danzantes portan un pañuelo en la mano con el que llevan el compás y se abanican el rostro, en lo que se dice que es una parodia de los movimientos que hacían los gachupines para espantar a los mosquitos.

Cat. 181
Máscara de gachupín con mandíbula articulada
Mestizo
Danza de Gachupines
Mezcala, Guerrero
1945
Madera tallada y policromada
26.0 x 18.0 x 14.0 cm
Museo Franz Mayer
Colección Ruth D. Lechuga de Arte Popular
Ciudad de México

Las máscaras llamadas *conquistas* de la huasteca veracruzana se usan en Carnaval junto con las de moro de color rojo y nariz larga y puntiaguda. Se distinguen por las formas proyectadas al centro del rostro: la lengua corresponde a la virgula de conversación y la figura con penacho, a la Malinche.



Cat. 182
Máscara de *conquista*
Totonaco
Carnaval, Danza de la Conquista
Cruz de Ataque, Veracruz
Segunda mitad del siglo XX
Madera tallada y policromada, ixtle
27.0 x 16.5 x 28.5 cm
Colección Karima Muyaes Ogazón
Ciudad de México

La Danza de la Pluma es la versión zapoteca del drama de la conquista. En ella, el personaje con máscara de Ehécatl-negrito-chiflador va al frente del grupo en una invocación a los dioses del viento y de la lluvia para propiciar que la vegetación reverdezca y la tierra sea fértil para la siembra.

Cat. 183
Máscara de Ehécatl-negrito chiflador
Nahua-Zapoteco
Danza de la Pluma (silba en alusión al viento)
Zacatecas
ca. 1950
Madera tallada
22.0 x 15.0 x 11.0 cm
Museo Rafael Coronel
Zacatecas, Zacatecas

Curiosamente, las máscaras de moro son muy parecidas a las de cristianos, pero, a diferencia de éstas, en ocasiones tienen largas pestañas y chapas y labios de color rojo. Los danzantes llevan además elaborados tocados como una interpretación del exotismo de esta cultura.

Cat. 184
Máscara de moro
Nahua
Danza de los Moros
Puebla
ca. 1930
Madera de chicozapote tallada y policromada
24.0 x 13.5 x 24.0 cm
Museo Nacional de la Máscara
San Luis Potosí, San Luis Potosí

Cat. 185
Máscara de moro
Mestizo
Danza de Moros y Cristianos
Iguala, Guerrero
Isaac Ocampo
1997
Madera tallada y policromada
29.0 x 26.0 x 13.0 cm
Museo Franz Mayer
Colección Ruth D. Lechuga de Arte Popular
Ciudad de México

Cat. 186
Máscara de moro
Zapoteco
Danza de Moros y Cristianos
Sierra Norte de Oaxaca
ca. 1970
Madera de colorín tallada y policromada
22.0 x 15.0 x 8.0 cm
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

El deterioro es un factor ineludible en las máscaras bailadas. Éste es un ejemplo del gran uso que se le dio a esta máscara de moro, que en algún momento sufrió una grave fractura en la mejilla derecha. Sin embargo, el propietario la perforó y unió nuevamente para poder continuar utilizándola.

Cat. 187
Máscara de moro
Mestizo
Danza del Marqués
Almolonga, Guerrero
Siglo XIX
Madera tallada y policromada
20.0 x 15.0 x 10.5 cm
Museo Nacional de la Máscara
San Luis Potosí, San Luis Potosí

Otras máscaras elaboradas en épocas más recientes varían en diseño y colorido de acuerdo al gusto del mascarero, pero conservan elementos característicos que permiten suponer que se trata de máscaras de moro, como son cabello, barba y bigote tupidos, así como la coloración rojiza en las mejillas.

Cat. 188
Máscara de moro (probable)
Nahua
Danza de Moros y Cristianos
Acapetlahuaja, Guerrero
ca. 1980
Madera tallada y policromada
21.5 x 19.0 cm
Centro Cultural Antiguo Colegio Jesuita
Pátzcuaro, Michoacán

La máscara *Sak-Hol* (Cabeza Blanca), usada por los tzotziles en la fiesta de San Sebastián, es una máscara abstracta que cubre la parte superior del rostro. Su forma se asemeja a los cascos de los antiguos soldados romanos, de los que el santo mártir formó parte y a manos de quienes más tarde murió.

Cat. 189
Máscara *Sak-Hol* y arco
Tzotzil
Danza de Cabinales o Mayordomos
San Juan Chamula, Chiapas
Segunda mitad del siglo XX
Cuero, papel metálico, fibra vegetal
Máscara: 13.0 x 10.0 cm
Arco: 1.0 x 20.0 cm
Museo Rafael Coronel
Zacatecas, Zacatecas

En la variante de moros y cristianos de Semana Santa, Santiago y los cristianos luchan contra los moros dirigidos por el Rey Pilato. Santiago cuenta con el apoyo de los Santiagueros y su hijo Galinche o Callintsin (personaje ficticio), mientras que Pilato es respaldado por los soldados denominados Pilatos.

Cat. 190
Máscara de Pilato
Nahua
Charros de Carnaval
Tuzamapa, Veracruz
1940
Madera tallada y policromada, papel de china
72.0 x 55.0 x 38.0 cm
Colección Kena Muyaes Ogazón
Ciudad de México

Cat. 191
Máscara de Pilato
Otomí
Semana Santa
Estado de México
ca. 1940
Madera tallada y policromada, cintas, papel metálico
123.0 x 109.0 x 35.0 cm
Museo Rafael Coronel
Zacatecas, Zacatecas

Cat. 192
Máscara de Pilato
Otomí
Semana Santa
Mexicaltzingo, Estado de México
Mediados del siglo XX
Madera tallada y policromada, cinta, latón tela
71.0 x 18.0 x 36.0 cm
Colección René Bustamante
Oaxaca, Oaxaca

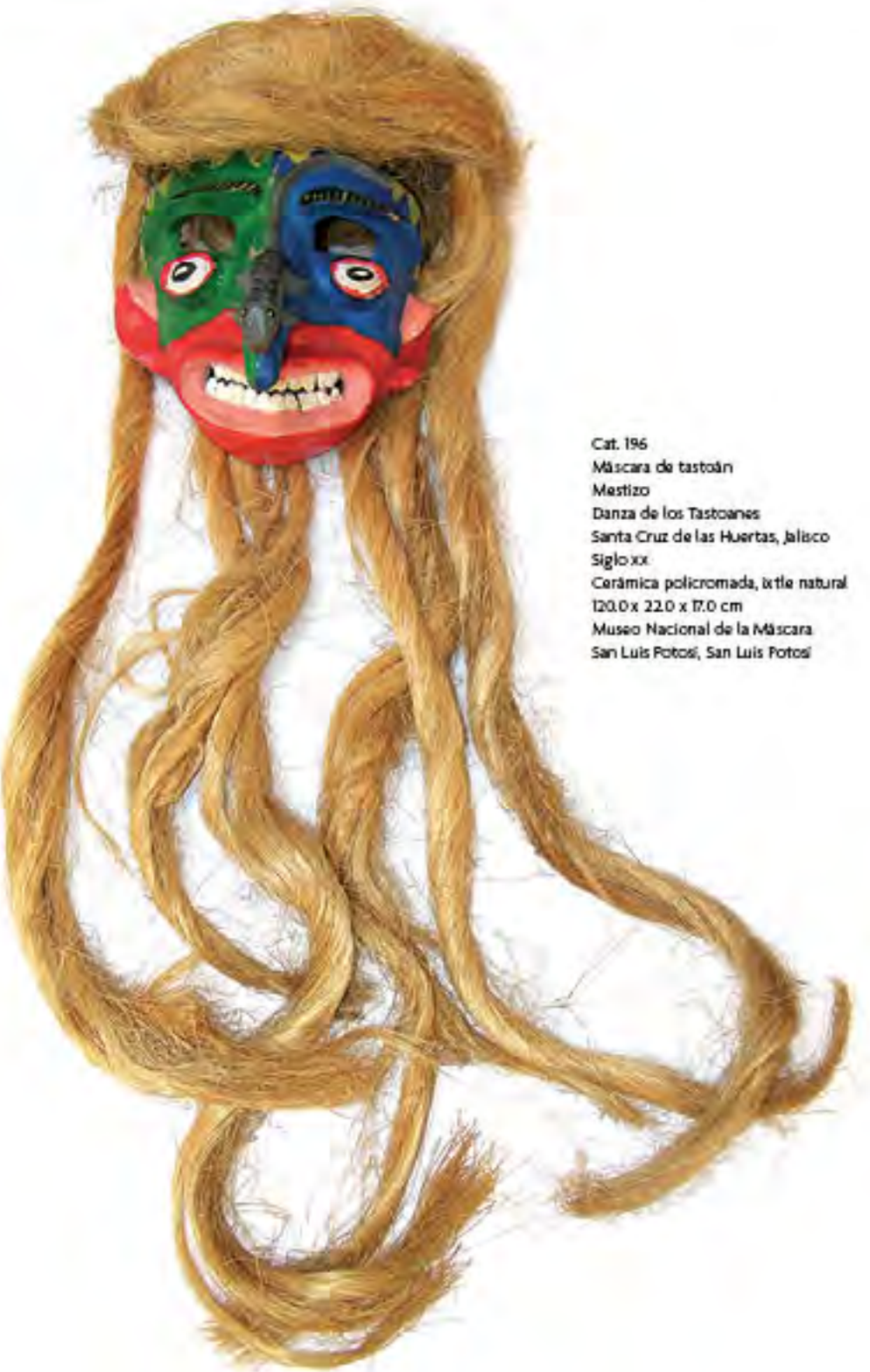
Cat. 193
Máscara de Pilato o señor judío
Otomí
Carnaval
Ixtololoya, Municipio de Pantepec, Puebla
Segunda mitad del siglo XX
Madera de colorín tallada y policromada, acrílico rojo, negro y dorado
21.5 x 16.8 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

En ocasiones, en las comunidades mestizas, la máscara de moro infiel es reemplazada por máscaras de rasgos indígenas a quienes se conoce como chichimecas o tastoanes, cuyo nombre derivado del nahua significa "el que habla", expresión de origen prehispánico que hace alusión al "señor" o líder del grupo.

Cat. 194
Máscara de tastoán
Mestizo
Danza de Tastoanes
Jerez, Zacatecas
Segunda mitad del siglo XX
Madera tallada, ixtle
59.0 x 19.5 x 13.5 cm
Colección Kena Muyaes Ogazón
Ciudad de México

Cat. 195
Máscara de tastoán
Mestizo
Danza de Tastoanes
Nochitlán, Moyahua, Zacatecas
ca. 1980
Madera tallada, barnizada
18.0 x 13.5 cm
Centro Cultural Antiguo Colegio Jesuita
Pátzcuaro, Michoacán

En esta versión de moros y cristianos, los tastoanes derrotan y matan a Santiago, quien en la segunda parte del drama revive y los derrota a su vez convirtiéndolos a la cristiandad. En Jalisco, Zacatecas y San Luis Potosí algunas máscaras son grotescas en cuanto a su forma, colorido y expresión.



Cat. 196
Máscara de tastoán
Mestizo
Danza de los Tastoanes
Santa Cruz de las Huertas, Jalisco
Siglo XX
Cerámica policromada, ixtle natural
120.0 x 22.0 x 17.0 cm
Museo Nacional de la Máscara
San Luis Potosí, San Luis Potosí

Cat. 197
Máscara de perra maravilla
Mestizo
Danza de Tastoanes
Santa Cruz de las Huertas, Jalisco
1950
Cuero, yeso, pintura, ixtle
45.0 x 24.0 x 26.0 cm
Museo Franz Mayer
Colección Ruth D. Lechuga de Arte Popular
Ciudad de México

Este raro ejemplar de máscara de moreno, manufacturada en el siglo XIX, formaba parte de una danza actualmente en desuso. Su apariencia es testimonio del gran uso que se le dio y denota el grado de deterioro de sus materiales. Los flejes fueron utilizados como elementos de unión en las fracturas.

Cat. 198
Máscara de moreno
Tepehuán del Sur
Danza de los Morenos
San Francisco de Ocotán. Mezquital, Durango
Siglo XIX
Madera tallada, crin, cera de Campeche
36.0 x 18.0 x 13.0 cm
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

En la Danza del Gigante Goliat, David y Goliat luchan acompañados por San Gabriel, los cristianos, los centuriones romanos, los negritos y el lagarto o dragón. Se cree que fue enseñada a los chontales por los franciscanos del convento de Huimango, quienes lo construyeron y habitaron entre 1578 y 1583.

Cat. 200
Máscara de David
Chontal
Danza del Gigante Goliat
Tecolutla, Tabasco
1970
Bule, cuernos de venado, terciopelo, papel
90.0 x 16.0 x 11.0 cm
Museo Franz Mayer. Colección Ruth D. Lechuga de Arte Popular
Ciudad de México

Cat. 199
Máscara de Goliat
Chontal
Danza del Gigante Goliat
Cúlico, Tabasco
1993
Madera policromada, cabellera de jolosín
80.0 x 25.0 x 16.0 cm
Museo Franz Mayer. Colección Ruth D. Lechuga de Arte Popular
Ciudad de México

Cat. 201
Máscara de centurión
Chontal
Danza del Gigante Goliat
Tecolutla, Tabasco
1985
Madera tallada, fibra de jolosín
73.0 x 16.0 x 13.0 cm
Museo Franz Mayer
Colección Ruth D. Lechuga de Arte Popular
Ciudad de México

Cat. 202
Cabeza de lagarto o dragón
Chontal
Danza del Gigante Goliat
Cólico, Tabasco
1985
Madera tallada y policromada
16.0 x 15.0 x 32.0 cm
Museo Franz Mayer
Colección Ruth D. Lechuga de Arte Popular
Ciudad de México

Los totonacos de la región de Papantla practican hasta la fecha la danza agrícola de origen prehispánico conocida como tocotín o mitote. En esta versión de moros y cristianos aparecen españoles, indígenas y tocotines, únicos personajes con máscara que curiosamente también representan a indígenas.

Cat. 203
Máscara de tocotín
Totonaco
Danza de Tocotín-Moros y Cristianos
Puebla o Veracruz
Mediados del siglo XX
Madera tallada y policromada, crin, hilo de algodón
46.0 x 29.0 x 30.0 cm
Colección René Bustamante
Oaxaca, Oaxaca

Cat. 204
Máscara de tocotín
Nahua
Danza de Tocotín
Xico, Veracruz
Anterior a 1966
Madera tallada y policromada
17.5 x 16 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

En la danza de Santiagueros, el apóstol Santiago combate a los enemigos de Cristo con el rostro descubierto y un caballito de cintura. Sus ayudantes, los santiagueros, son quienes llevan máscaras de color rojo porque, se dice, los rostros europeos se queman con el sol en las grandes alturas.

Cat. 205
Caballito e indumentaria de Santiago
Mestizo
Danza de Santiagueros
Sierra de Puebla
Siglo XX
Madera, tela cinta, papel
Medidas diversas
Museo Regional de Puebla
Puebla, Puebla

Cat. 206
Máscara de santiaguero
Nahua
Danza de Santiagueros
Sierra de Puebla
Mediados del siglo XX
Madera, tela cinta, papel
61.0 x 15.0 x 16.0 cm
Colección René Bustamante
Oaxaca, Oaxaca

El caballito blanco de Santiago es la expresión de la superioridad del Santo Santiago en la lucha contra los infieles. Se le procuran cuidados especiales como si estuviera vivo y cada año se asigna a los guardianes que le darán albergue y lo alimentarán todas las mañanas con comida y agua fresca.

Cat. 207
Accesorio de caballito
Mestizo
Danza de los Santiagos
Sierra Norte de Puebla
Siglo XX
Madera tallada y policromada
30.0 x 28.0 x 73.0 cm
Museo Regional de Puebla
Puebla, Puebla

Los zapotecos de los valles centrales de Oaxaca interpretan su versión de moros y cristianos en la Danza de los Jardineros, una de las más importantes de la región y en la cual los danzantes usan finas máscaras de cera moldeada y decorada que representan al rey, la reina y los miembros de su corte.

Cat. 208
Máscara de rey
Zapoteco
Danza de los Jardineros
San Bartolo Coyotepec, Oaxaca
Siglo xx
Cera policromada, peluca de ixtle, mica
19.0 x 16.5 x 10.0 cm
Museo Nacional de la Máscara
San Luis Potosí, San Luis Potosí

La Danza de los Archareos es característica de San Martín de las Pirámides y se celebra durante la festividad del santo patrono. En otras versiones, el nombre de la danza varía pero el tema es el mismo: la lucha de Santiago contra Pilato, los moros y sus aliados llamados archareos o arqueros.

Cat. 209
Máscara de Señor Santiago
Mestizo
Danza de los Archareos
San Martín de las Pirámides, Teotihuacan, Estado de México
ca. 1950
Hierro, aluminio y lámina policromada
52.0 x 45.0 x 23.0 cm
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

Cat. 210
Máscara de archareo
Mestizo
Danza de los Chareos
Colotepec, Guerrero
Máscara: *ca.* 1936
Sombrero: *ca.* 1944
Madera tallada y policromada, palma tejida
45.0 x 23.0 x 29.0 cm
Museo Rafael Coronel
Zacatecas, Zacatecas

La Danza del Señor es una variación de moros y cristianos con un toque humorístico, escenificada en el pueblo de Naranja, Michoacán. El Señor lleva una máscara con enorme tocado que emula la efigie del Señor Santiago, y en la mano derecha una sonaja con la que marca el ritmo y golpea a los infieles.

Cat. 211
Máscara y tocado del Señor
Purépecha
Danza del Señor
Naranja, Michoacán
ca. 1960
Madera tallada y policromada, metal, listón
100.0 x 66.0 x 15.0 cm
Museo Rafael Coronel
Zacatecas, Zacatecas

La Mojiganga de Diablos inició en Guerrero durante la guerra de independencia, como una estrategia para romper el cerco del ejército realista. La danza celebra el exitoso suceso el 16 de septiembre, cuando los participantes corren por las calles con sus máscaras grotescas y el tronar de sus látigos.

Cat. 212
Máscara de diablo
Mestizo
Mojiganga de Diablos
Chapa. Tololcapan, Guerrero
Siglo XX
Madera tallada y policromada
45.0 x 52.0 x 22.5 cm
Museo Nacional de la Máscara
San Luis Potosí, San Luis Potosí

En el siglo XVI la mezcla de tradiciones prehispánica, afromestiza y cristiana dio origen a la Danza de los Diablos en la que las máscaras representan la dualidad del bien y del mal. Hoy en día el espíritu de los muertos emerge y danza en la Costa Chica durante la celebración del 1 y 2 de noviembre.

Cat. 213
Máscara de diablo
Afromestizo
Danza de los Diablos
Cuajinicuilapa. Costa Chica, Guerrero
Anterior a 2006
Cuero, pelo, piel
115.0 x 67.0 x 18.0 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

En la región de la Huasteca el Día de Todos Santos y el Día de Muertos se lleva a cabo la Fiesta de Xantolos dedicada a los fieles difuntos. Los ancestros son representados con burdas máscaras de xantolo o suplicante, y van de casa en casa pidiendo de forma simbólica las sobras de las cosechas.

Cat. 214
Máscara de xantolo
Nahua
Fiesta de Xantolos
Huasteca, Hidalgo
ca. 2000
Madera tallada y policromada, papel metálico
21.0 x 13.5 cm
Centro Cultural Antiguo Colegio Jesuita
Pátzcuaro, Michoacán

La pastorela navideña de Guanajuato es de fuerte tradición europea, ya que gran parte de la población pertenece al grupo mestizo. Aparecen ermitaños con impresionantes máscaras de anciano, pastores y un Lucifer de facciones humanas, porque representa a uno de los ángeles caídos.

Cat. 215
Máscara de ermitaño
Mestizo
Pastorela
Yuriria, Guanajuato
Mediados del siglo XX
Madera tallada y policromada, crin
63.0 x 26.0 x 14.0 cm
Colección René Bustamante
Oaxaca, Oaxaca

Cat. 216
Máscara de ermitaño
Mestizo
Pastorela
Guanajuato
ca. 1980
Madera tallada, ixtle
25.0 x 15.0 cm
Centro Cultural Antiguo Colegio Jesuita
Pátzcuaro, Michoacán

Cat. 217
Máscara de Lucifer
Mestizo
Pastorela
Guanajuato
Segunda mitad del siglo XX
Madera tallada y policromada, cuero,
cuernos de chivo
65.0 x 29.0 x 16.0 cm
Colección Karima Muyaes Ogazón
Ciudad de México

La máscara de diablo astucia, de pastorela de Michoacán, se elabora con la tradicional técnica de maque equiparable al laqueado japonés llegado a Michoacán durante el Virreinato a través de la aduana de Pátzcuaro. La nariz de cochino, cuernos y largos dientes le dan una expresión amenazadora.

Cat. 218
Máscara de diablo astucia
Purépecha
Pastorela
Uruapan, Michoacán
ca. 1980
Madera de colorín tallada y maqueada, dientes y cuernos de chivo
36.0 x 17.0 x 12.0 cm
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

Las máscaras de diablo pastorela con rasgos de influencia oriental tienen enormes bocas y dientes que simbolizan la gula. Este ejemplo en especial lleva sobre la cabeza siete diablos en alusión a los siete pecados capitales, y el del centro es el que acciona el movimiento de la mandíbula articulada.

Cat. 219
Máscara articulada de diablo pastorela
Purépecha
Pastorela
Carapan, Michoacán
ca. 1950
Madera tallada y policromada
35.0 x 40.0 x 17.0 cm
Colección Karima Muyaes Ogazón
Ciudad de México

Las máscaras de pastorela de El Día y de La Noche, talladas en Colima, en ocasiones tienen cuatro ojos, tres narices y tres bocas, dando la impresión de que sus tres rostros pueden abarcar la eclíptica en la bóveda celeste, aunque el danzante sólo ve a través de las mirillas del rostro central.

Cat. 220
Máscara de El Día
Nahua
Pastorela
Suchitlán, Colima
2002
Madera de tzompantli tallada y policromada
29.0 x 19.0 x 13.0 cm
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

Cat. 221
Máscara de La Noche
Nahua
Pastorela
Suchitlán, Colima
2002
Madera de tzompantli tallada y policromada
30.0 x 20.0 x 14.0 cm
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

El Baila Viejo es una danza propiciatoria chontal para venerar a los santos patronos en su fiesta anual. Los danzantes descalzos se colocan en círculo, mueven el torso e inclinan la cabeza al ritmo de la música, para luego dar gritos de alegría al estar frente al santo en el altar.

Cat. 222
Máscara de viejo
Chontal
Baila Viejo
Nacajuca, Tabasco
Mediados del siglo XX
Madera tallada, fibras de jolosín
110.0 x 23.0 x 30.0 cm
Colección René Bustamante
Oaxaca, Oaxaca

Algunas danzas de viejo conservan un toque cómico heredado de la época prehispánica. Pero en las tierras altas de Michoacán, la máscara y el rol son más dignos quizá porque danzan en época de Adviento en honor a la Virgen María y al Niño Jesús, a quien los danzantes consideran patrón de los viejos.

Cat. 223
Máscara e indumentaria de viejo
Purépecha
Danza de los Viejitos
Charapan, Michoacán
Anterior a 1964
Madera tallada
24.0 x 16.0 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

En las tierras altas de Michoacán, el korkobí de la Danza de los Huehues representa a un ave nocturna que a su vez simboliza el Sol y el día. En la leyenda de María Lapisi, el korkobí es el ave que apareció de entre unos matorrales, sacudiendo las alas, después de bañarse en el estanque oculto en el bosque.

Cat. 224
Máscara de korkobí
Purépecha
Danza de los Huehues
Michoacán
Anterior a 1964
Madera tallada y policromada, tela, listón, ixtle, madera
23.8 x 15.2 x cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

Cat. 225
Máscara de korkobi
Purépecha
Danza de los Huehues
Tierras altas de Michoacán
Siglo XX
Madera tallada y policromada
31.0 x 20.0 x 15.0 cm
Museo Nacional de la Máscara
San Luis Potosí, San Luis Potosí

Uno de los personajes clave en las danzas mexicanas es Malinche, cuya máscara y apelativo cambian dependiendo de la representación. En la Danza de los Viejitos aparece como Maringuilla Bonita, una mujer joven, dulce, modesta y virtuosa que conoce y sabe respetar las convenciones.

Cat. 226
Máscara de Maringuilla Bonita
Purépecha
Danza de los Viejitos
Michoacán
Segunda mitad del siglo XX
Madera tallada y policromada
19.0 x 18.0 x 7.5 cm
Colección Kena Muyaes Ogazón
Ciudad de México

Desde fines de otoño hasta marzo, al inicio de la temporada de siembra, los tarahumaras celebran la cosecha con fiestas y ceremonias dedicadas a los santos patronos. Los matachines o soldados de la Virgen le honran con sus danzas dirigidos por el *chapeyoko*, guía ritual y único personaje con máscara.

Cat. 227
Máscara de *chapeyoko*
Tarahumara
Danza de Matachines
Caborachi, Guachochi, Chihuahua
ca. 1930
Madera tallada, pelo
26.0 x 17.0 x 12.0 cm
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas
Ciudad de México

Entre las danzas de origen virreinal cabe destacar la de Parachicos, creada en el siglo XVII, según la tradición popular, cuando en Chiapa de Corzo María de Angulo comenzó a rendir tributo a San Sebastián por haber curado a su hijo de una terrible enfermedad de la piel. Surgió entonces la danza de sanación "para el chico", así como el nombre de *parachico* con el que la bautizaron. Hoy en día la celebración reúne a cientos de danzantes que durante varios días bailan en honor a San Sebastián, El Señor de Esquipulas y San Antonio Abad con máscaras estilo santero de rasgos europeos y ojos de vidrio. En 2010, la Unesco declaró la Danza de Parachicos Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, entre otras razones porque sus "rituales religiosos refuerzan la solidaridad social en el seno de la comunidad y confieren un sentimiento de identidad a los habitantes de la localidad donde se celebra."

Cat. 228
Máscara de parachico
Mestizo
Danza de Parachicos
Chiapa de Corzo, Chiapas
Mediados del siglo XX
Madera tallada y policromada
20.0 x 17.0 x 12.0 cm
Colección René Bustamante
Oaxaca, Oaxaca

Cat. 229
Máscara de parachico con montera
Mestizo
Danza de Parachicos
Chiapa de Corzo, Chiapas
ca. 1950.
Madera tallada y policromada, ixtle, artisela
39.0 x 30.0 x 35.0 cm
Museo Rafael Coronel
Zacatecas, Zacatecas

Cat. 230
Máscara e indumentaria de parachico
Mestizo
Danza de Parachicos
Chiapa de Corzo, Chiapas
Mediados del siglo XX
Madera tallada y policromada, ixtle, listón
Máscara: 21.5 x 18.0 x 30.0 cm
Conjunto: 154.0 x 48.0 x 30.0 cm
Colección René Bustamante
Oaxaca, Oaxaca

Cat. 231
Máscara e indumentaria de toro
Mestizo
Danza de San Sebastián
Chiapa de Corzo, Chiapas
Mediados del siglo XX
Madera tallada y policromada, ixtle, listón
Máscara: 20.5 x 18.0 x 30.0 cm
Conjunto: 135.0 x 42.0 cm
Colección René Bustamante
Oaxaca, Oaxaca

La única máscara de danza elaborada por los huicholes es una simple máscara de madera de bufón sagrado usada por un danzante durante la ceremonia de Primeros Frutos. Sin embargo, desde los años sesenta del siglo pasado comenzaron a hacer una versión comercial con chaquira o colores brillantes, como este ejemplo, para venderla al turismo.

Cat. 232
Máscara decorativa antropomorfa
Huichol
San Andrés Mexquitic, Jalisco
Anterior a 1988
Madera, cera, chaquira
36.0 x 20.0 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

Los mascareros de Uruapan son conocidos por sus piezas de fina talla acabadas con la técnica prehispánica de maque, la cual consiste en aplicar lacas elaboradas con una mezcla de pigmentos naturales y aceites vegetales y de insectos, que al irse frotando dan una superficie lustrosa y resistente.

Cat. 233
Máscara decorativa antropomorfa
Purépecha
Uruapan, Michoacán
Victoriano Salgado
ca. 1940
Madera tallada y maqueada
44.0 x 17.0 x 13.0 cm
Museo Nacional de la Máscara
San Luis Potosí, San Luis Potosí

Las máscaras "de danza" elaboradas para el mercado comercial son de expresiones más elaboradas y mayor tamaño que las utilizadas en auténticos contextos tradicionales. Representan personajes como moros y cristianos y los conocidos "Barbones", pero no existe evidencia de que hayan sido utilizadas.

Cat. 234
Máscara decorativa de Fierabrás
Nahua
Zacualpan, Estado de México
Siglo XX
Madera tallada y policromada
30.0 x 20.0 x 22.0 cm
Museo Nacional de la Máscara
San Luis Potosí, San Luis Potosí

Cat. 235
Máscara decorativa de moro con mandíbula articulada
Nahua
Tepetlapa, Guerrero
ca. 1980
Madera tallada y policromada
24.0 x 20.0 cm
Centro Cultural Antiguo Colegio Jesuita
Pátzcuaro, Michoacán

Cat. 236
Máscara decorativa de marqués
Nahua
Guerrero
ca. 1960
Madera policromada
33.0 x 28.0 x 17.0 cm
Museo Nacional de la Máscara
San Luis Potosí, San Luis Potosí

Cat. 237
Máscara decorativa antropomorfa
Nahua
Oxtotitlán, Guerrero
Anterior a 1984
Madera tallada y policromada
27.0 x 14.5 cm
Museo Nacional de Antropología
Ciudad de México

Cat. 238
Máscara decorativa de ermitaño
Nahua
Guerrero
ca. 1960
Madera tallada y policromada, crin
28.0 x 22.0 x 15.0 cm
Museo Rafael Coronel
Zacatecas, Zacatecas

Esta prolífica industria se ha desarrollado en México desde los años sesenta del siglo xx. Algunos artesanos dedicados a este mercado dan a sus piezas una falsa apariencia de antigüedad para venderlas a los coleccionistas a un precio elevado, aprovechando que las piezas antiguas poseen un alto valor.

Cat. 239
Máscara decorativa de rey moro
Mestizo
Apaxtla, Guerrero
ca. 1960
Madera tallada y policromada
72.0 x 33.0 x 32.0 cm
Museo Nacional de la Máscara
San Luis Potosí, San Luis Potosí

Cat. 240
Máscara decorativa de rey cristiano
Mestizo
Iguala, Guerrero
ca. 1960
Madera tallada, dorada y policromada
86.0 x 40.0 x 38.0 cm
Museo Rafael Coronel
Zacatecas, Zacatecas

La tradición de elaborar máscaras con materiales de origen natural continúa hasta nuestros días. En ocasiones se representan seres zoomorfos o fantásticos como las máscaras de Bernal, creadas para el concurso que inició en los años 1980 para despertar en los jóvenes el interés en su elaboración.

Cat. 241
Máscara de cocodrilo
Bernal, Querétaro
2014
Penca de maguey deshidratada, ixtle, hueso de fraile
32.0 x 102.0 x 17.0 cm
Museo de la Máscara de Bernal
Querétaro, Querétaro

Cat. 242
Máscara de jefe cuervo guardián de la peña
Bernal, Querétaro
2014
Penca de maguey deshidratada y policromada, semillas, ixtle, manta de algodón
38.0 x 60.0 x 18.0 cm
Museo de la Máscara de Bernal
Querétaro, Querétaro

Druida otomí es parte de una serie de esculturas creadas en bronce o penca de maguey, de acuerdo con la cosmovisión indígena del artista. Su propósito es promover entre los jóvenes el conocimiento y la preservación de las costumbres otomíes desde un acercamiento al arte contemporáneo.

Cat. 243
Druida otomí
José Luis Romo Martín
Querétaro, Querétaro
2013
Bronce labrado y policromado
91.0 x 24.0 x 24.0 cm
Museo Nacional de la Máscara
San Luis Potosí, San Luis Potosí

El arte y la máscara

La máscara nunca es un artefacto meramente primitivo; en la cúspide de su desarrollo creativo se convierte en un sofisticado objeto de arte.

Otto Bihalji-Merin

Las máscaras prehispánicas y de tradición virreinal muestran su evolución a través del tiempo. Ya en la época moderna y contemporánea se han visto transformadas mediante la interacción cultural para convertirse en una manifestación expresada en el arte desde distintas concepciones: como un antifaz o un sencillo y velado maquillaje, en temas etnográficos o de evocación prehispánica, como una distorsión de la realidad o la expresión de las emociones humanas. Todo depende de la interpretación que el artista haga de ellas con el propósito de despertar nuestro interés en las costumbres ancestrales, involucrarnos en la búsqueda del equilibrio, asombrarnos con sus increíbles formas y sus materiales o confrontarnos con el espejo de la historia.

El maquillaje como máscara puede ser tan complejo como el de la Ópera de Beijing o tan sencillo como el de las geishas para quienes la pureza de línea es una virtud. Así aparecen ante el espectador en la pintura monocroma de Jusidman, por medio de sutiles variaciones de blanco sobre lienzo o papel japonés.

Cat. 244
Trío de geishas
Yishai Jusidman
1993
Óleo y temple al huevo sobre madera
180.0 x 180.0 cm
Colección Yishai Jusidman

Cat. 245
Geisha Suite
Yishai Jusidman
1993
Zincografía sobre papel japonés
55.0 x 37.0 cm
Cortesía del artista y Galería OMR

La versatilidad de la técnica empleada por Jusidman en *Geisha Suite* tiene la cualidad de transformar las zincografías ante la postura del observador a partir de las variaciones de iluminación y perspectiva.

La máscara puede ser el antifaz que de alguna manera oculta la identidad, aunque también llega a tener otras funciones, como en *Bestuosa*, donde aparece como un elemento premonitorio de muerte o funge como una máscara funeraria en la forma de una mariposa de oscuras alas.

Cat. 246
Bestuosa (autorretrato)
Olga Costa
ca. 1945
Tinta china sobre papel
23.0 x 31.0 cm
Colección Miguel Ángel García Padilla
León, Guanajuato, México

Como una forma de poesía de significado también furtivo, el título del díptico *A pesar de Witkin*, es la clave que nos da Rippey para descubrir que el tema oculto tras el antifaz es la belleza, como contraparte al contenido grotesco que caracteriza la obra del fotógrafo estadounidense.

Cat. 247
A pesar de Witkin I
Carla Rippey
1999
Mixta sobre papel
51.0 x 76.0 cm
Colección Acervo Patrimonial, SHCP, México

Cat. 248
A pesar de Witkin II
Carla Rippey
1999
Mixta sobre papel
51.0 x 76.0 cm
Colección Acervo Patrimonial, SHCP, México

Como otra evocación de la figura ausente, las máscaras aparecen en sellos, estampas o *ex libris*. Estos últimos al reverso de las cubiertas de cada libro, o en una de sus páginas, para indicar que los volúmenes tienen un poseedor del que en ocasiones aparece inscrito el nombre.

Cat. 249
Ex libris de Manuel Taramona Sanginés
1952
Grabado sobre papel
8.0 x 11.0 cm
Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, México

Cat. 250
Ex libris de Jesús Veana
s. f.
Grabado sobre papel
9.5 x 12.0 cm
Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, México

Cat. 251
Ex libris de José Miguel Quintana
s. f.
Grabado sobre papel
5.8 x 5.6 cm
Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, México

Esta muestra de seis imágenes es un fragmento de la percepción que los artistas tenían de las danzas mexicanas con máscaras practicadas durante la primera mitad del siglo XX. Algunos bocetos se convertirían más tarde en pinturas o litografías, que guardan un reflejo de la vida en los pueblos.

Cat. 252
Sin título
José Chávez Morado
s. f.
Plumín sobre papel
16.8 x 22.5 cm
Colección Miguel Ángel García Padilla
León, Guanajuato, México

Cat. 253
Sin título
José Chávez Morado
s. f.
Tinta sobre papel
32.0 x 23.5 cm
Colección Miguel Ángel García Padilla
León, Guanajuato, México

Cat. 254
Las vírgenes locas
José Chávez Morado
1944
Tinta sobre papel
17.8 x 21.4 cm
Colección Miguel Ángel García Padilla
León, Guanajuato, México

Cat. 255
Sin título
José Chávez Morado
1939
Acrílico sobre papel
30.4 x 22.8 cm
Colección Miguel Ángel García Padilla
León, Guanajuato, México

Cat. 256
Guerrero a caballo
Olga Costa
1957
Gouache sobre papel
31.0 x 22.5 cm
Colección Miguel Ángel García Padilla
León, Guanajuato, México

Cat. 257
Máscara
Jesús Gallardo
s. f.
Óleo sobre tela
30.5 x 23.5 cm
Colección Miguel Ángel García Padilla
León, Guanajuato, México

El universo de imágenes simbólicas mexicanas en el que conviven máscaras, jaguares, mazorcas y calaveras, es parte del interés de Rendón por fomentar la revaloración del grabado popular como medio de unificación social, ya que para él la imagen es un medio de integración más fuerte que el lenguaje.

Cat. 258
Viejo guerrero Jaguar
3/45
Joel Rendón
Aguafuerte y agustinta sobre papel
2010
48.0 x 40.5 cm
Colección Acervo Patrimonial, SHCP, México

La interpretación que hizo Aquino de un conjunto de máscaras de arte popular donadas por Donald Cordry a la UNAM en 1982 dio como resultado una composición de línea y color en dos dimensiones en la serie *Diablero II*, en donde la máscara se integra con el fondo para, juntos, conformar un todo.

Cat. 259
El mezcalero. Serie diablero II
2/10
Amulfo Aquino
1990-1991
Xilografía, serigrafía y *collage*
56.0 x 46.0 cm
Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM

Cat. 260
El hocicón. Serie diablero II
2/10
Arnulfo Aquino
1990-1991
Xilografía, serigrafía y *collage*
56.0 x 46.0 cm
Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM

La percepción de Toledo, quien se formó en el ámbito natural, es el reconocimiento de los animales como individuos sensibles fuera del dominio humano. Así lo expone desde su obra, donde en ocasiones la máscara cubre el rostro del personaje y lo integra al paisaje del que ambos forman parte.

Cat. 261
Autorretrato
Francisco Toledo
ca. 1990
16.14 x 13.0 cm
Polaroid SX-70 intervenida
Colecciones Fotográficas Fundación Televisa

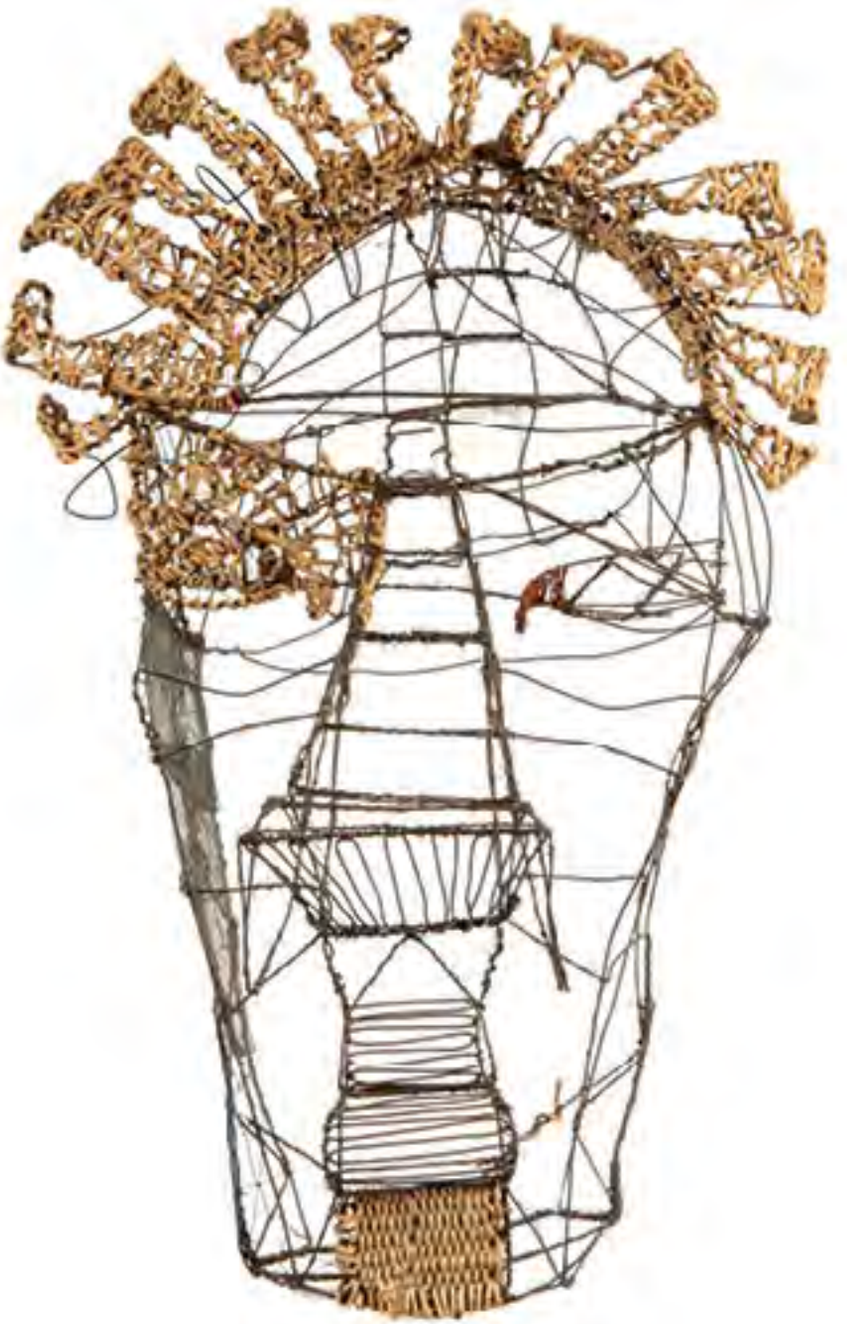
Cat. 262
Máscara
Francisco Toledo
1998
Técnica mixta sobre papel
20.0 x 20.0 cm
Colección Miguel Ángel García Padilla
León, Guanajuanto, México

La obra de vanguardia creada por Germán Cueto maneja la máscara con un lenguaje innovador, tanto desde el punto de vista estético como ideológico, que rompió con las convenciones en el proceso creativo al utilizar materiales poco comunes y un sentido lúdico que caracteriza a cada una de sus piezas.

Cat. 263
Máscara
Germán Cueto
ca. 1924
Acrílico sobre cartoncillo
60.0 x 24.0 x 28.0 cm
Colección Ysabel Galán
San Luis Potosí, San Luis Potosí, México

Cat. 264
Máscara
Germán Cueto
ca. 1924
Acrílico sobre cartoncillo
72.0 x 38.0 x 9.0 cm
Colección Ysabel Galán
San Luis Potosí, San Luis Potosí, México

Cat. 265
Máscara
Germán Cueto
ca. 1920
Cemento policromado
22.0 x 20.0 x 9.0 cm
Colección Ysabel Galán
San Luis Potosí, San Luis Potosí, México



Cat. 266
Máscara
Germán Cueto
s. f.
Alambre galvanizado, malla, alambre de cobre y mecate
51.5 x 30.5 x 33.0 cm
Colección Ysabel Galán
San Luis Potosí, San Luis Potosí, México

Cat. 267
Máscara
Germán Cueto
ca. 1940
Láminas de latón y cobre
33.5 x 19.5 x 4.5 cm
Colección Ysabel Galán
San Luis Potosí, San Luis Potosí, México

La original iconografía en la obra de Kurtycz es una constante en sus máscaras. Se deriva de la simbología arquetípica que concibió a partir de sus dos identidades, la polaca y la indígena, para entrelazar en sus creaciones formas y materiales cuyo sincretismo hace de la imagen una unidad.

Cat. 268
Máscara 7
Marcos Kurtycz
1995
Técnica mixta sobre tabla
44.0 x 20.0 x 5.2 cm
Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM

Cat. 269
Máscara 8
Marcos Kurtycz
1995
Técnica mixta sobre tabla
45.5 x 20.5 x 6.5 cm
Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM

A semejanza de esta máscara de evocación prehispánica, las dramáticas imágenes posmodernas creadas por Rivera contravienen los conceptos académicos tradicionales y exploran la relación entre el hombre y su tradición mediante la interacción del pasado mítico y el tiempo presente.

Cat. 270
Rostro emblemático
Pedro Rivera
s. f.
Óleo sobre tela
119.7 x 159.0 cm
Colección Acervo Patrimonial, SHCP, México

La ideología nacionalista característica de la obra de Khalo la llevó a retomar aspectos de la cultura prehispánica que en ocasiones utilizó como elementos para convertir a sus personajes en imágenes arquetípicas, como es el caso de la madre primordial que alimentó su infancia.

Cat. 271
Mi nana y yo
Frida Khalo
1937
Óleo sobre tela
30.5 x 40.0 cm
Colección Fundación Dolores Olmedo, México

Su profundo interés por el arte popular llevó al Montenegro a desarrollar en su obra temas relacionados con la cultura prehispánica y con la máscara en particular, a la que dio especial importancia. En 1926 publicó un estudio descriptivo sobre las máscaras en la producción artesanal mexicana.

Cat. 272
Figura arqueológica
Roberto Montenegro
s. f.
Óleo sobre tela
69.0 x 60.0 cm
Colección INBAL

La creación de lenguajes inéditos en la obra de Urbieta surge de su desinterés por ser original, lo que le permite expresar con naturalidad su percepción del mundo. Así, *La máscara* aparece ante nosotros en dos aspectos: el que oculta y nos ignora y el que, como símbolo, nos mira de frente.

Cat. 273
La máscara
Jesús Urbieta
1994
Acrílico sobre tela
120.0 x 120.0 cm
Colección Acervo Patrimonial, SHCP, México

En la exhaustiva elaboración de la imagen en la pintura de Pedro Coronel, aparecen elementos que evocan el simbolismo del mundo prehispánico entrelazados con expresiones de la vanguardia universal. La presencia de las máscaras es recurrente en su obra como lo fue también en el universo precolombino.

Cat. 274
Sin título
Pedro Coronel
s. f.
Serigrafía
75.7 x 56.0 cm
Colección Miguel Ángel García Padilla
León, Guanajuato, México

Cat. 275
Mujer flotando
Pedro Coronel
1977
Serigrafía
104.0 x 84.0 x 0.04 cm
Colección Museo Pedro Coronel
Zacatecas, Zacatecas, México

La inquietud de Rafael Coronel por entender los estados de ánimo del hombre se manifiesta en la expresión de tonos melancólicos de sus personajes, así como en la de las máscaras que los acompañan y que rara vez llevan sobre el rostro, ya que aparecen como una extensión de las emociones humanas.

Cat. 276
El reposo (viejos mascareros)
Rafael Coronel
1999
Técnica mixta sobre tela
200.0 x 200.0 cm
Colección Acervo Patrimonial, SHCP, México

Cat. 277
La máscara
Rafael Coronel
2009
Escultura en bronce
Colección Acervo patrimonial, SHCP, México

La pintura abstracta surge de un proceso en el que los objetos van perdiendo su forma hasta llegar a ser esencia, para ser expresados por Grizá en líneas insinuadas de tonos que armonizan. *Anónimo con máscara* se convierte así en un toque de color al que nada empaña en el amplio espacio de la obra.

Cat. 278
Anónimo con máscara
Inma Grizá
2009
Óleo sobre tela
165.0 x 105.0 cm
Colección particular
Ciudad de México

Desde los estratos del mito, el arte popular y la historia, el deseo de evitar cualquier afirmación absoluta lleva a Michael a concebir obras donde interactúan lo sublime y lo ridículo. Así, los grafitos y la serie de máscaras resultan en un ejercicio etnográfico entretenido y dramático.

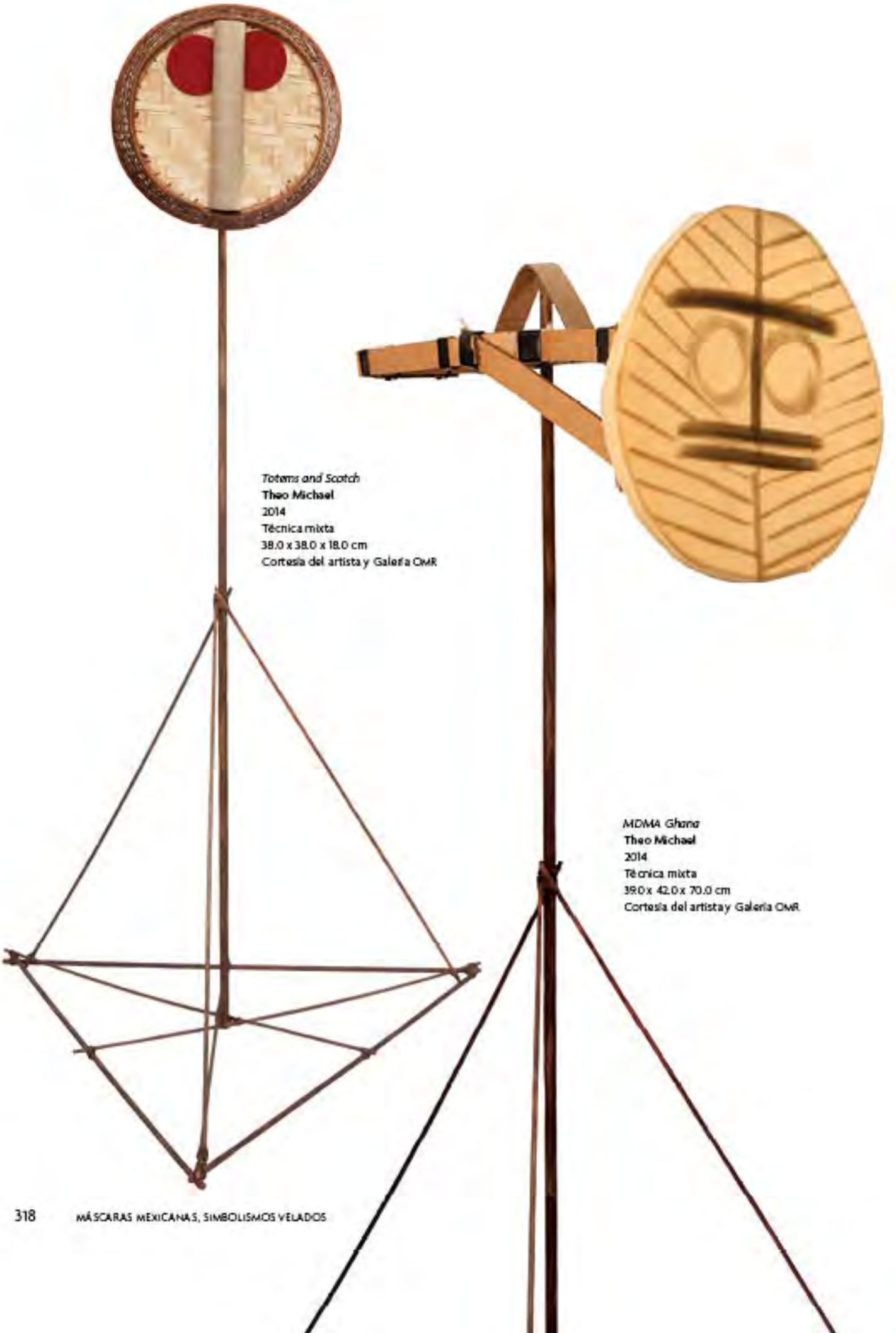
Cat. 279
Anthropos Invisible
Theo Michael
2012
Grafito y pluma sobre papel
76.0 x 56.0 cm
Cortesía del artista y Galería OMR

Cat. 280
Too Figurative to Be True
Theo Michael
2012
Grafito sobre papel
60.0 x 53.0 cm
Cortesía del artista y Galería OMR

Cat. 281
Fuck you I'm Civilized
Theo Michael
2013-2014
Instalación de 11 piezas
Cortesía del artista y Galería OMR

Motocross Etruscan
Theo Michael
2014
Técnica mixta
28.0 x 20.5 x 27.5 cm
Cortesía del artista y Galería OMR

Mycenaean Buried and Undead
Theo Michael
2013
Técnica mixta
44.0 x 25.0 x 26.0 cm
Cortesía del artista y Galería OMR

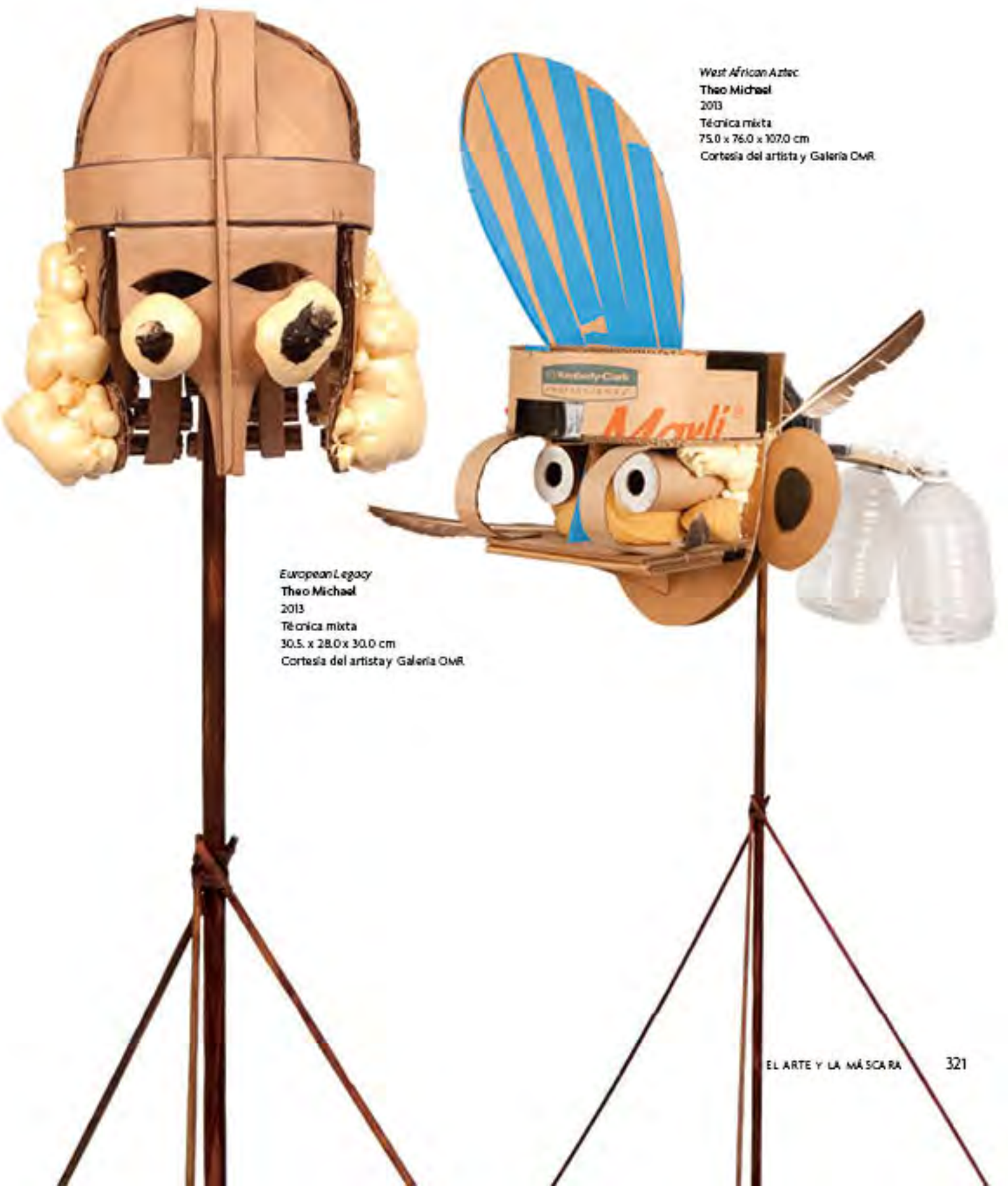


Totems and Scotch
Theo Michael
2014
Técnica mixta
38.0 x 38.0 x 18.0 cm
Cortesía del artista y Galería OMR

MDMA Ghana
Theo Michael
2014
Técnica mixta
39.0 x 42.0 x 70.0 cm
Cortesía del artista y Galería OMR

Submarine Cruzado
Theo Michael
2013
Técnica mixta
77.0 x 51.5 x 29.0 cm
Cortesía del artista y Galería OMR

KKK Bamilake
Theo Michael
2014
Técnica mixta
59.0 x 67.0 x 29.0 cm
Cortesía del artista y Galería OMR



West African Aztec
Theo Michael
2013
Técnica mixta
75.0 x 76.0 x 107.0 cm
Cortesía del artista y Galería OMR

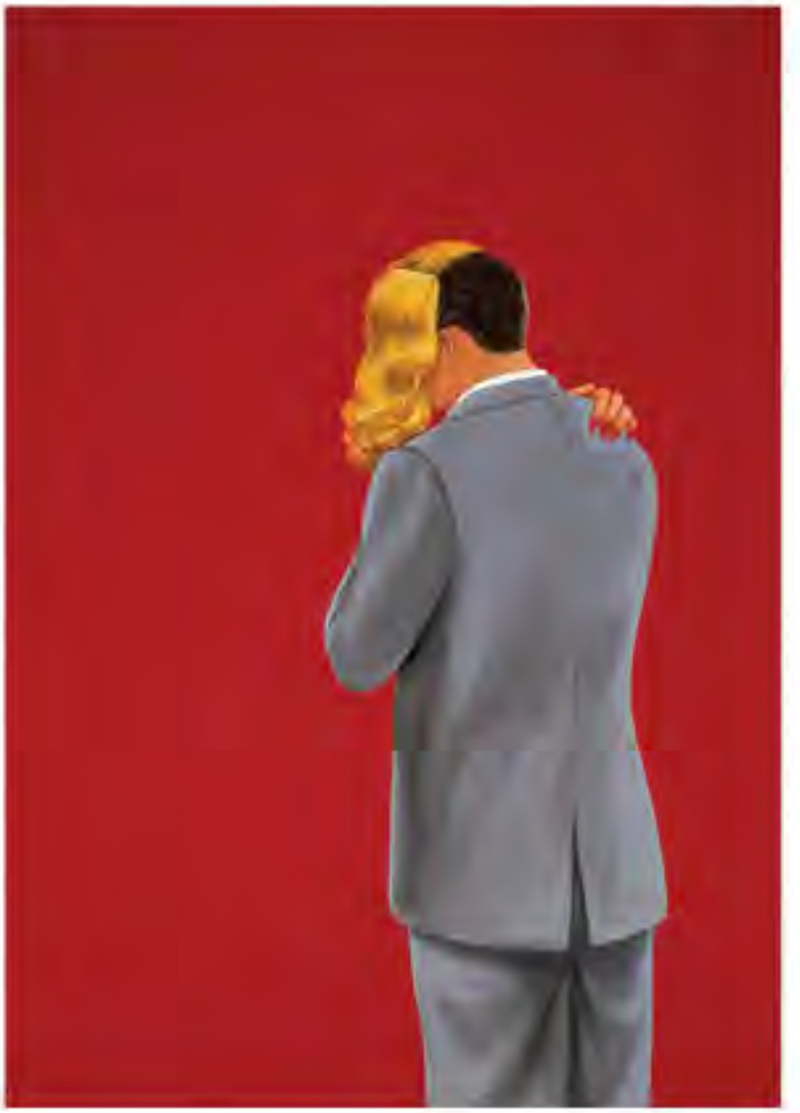
European Legacy
Theo Michael
2013
Técnica mixta
30.5. x 28.0 x 30.0 cm
Cortesía del artista y Galería OMR

Flatscreen Snowman
Theo Michael
2013
Técnica mixta
40.0 x 37.0 x 28.5 cm
Cortesía del artista y Galería OMR

Asteroid Rooster
Theo Michael
2014
Técnica mixta
43.0 x 26.0 x 27.5 cm
Cortesía del artista y Galería OMR

Mosquitos on the Nile
Theo Michael
2013
Técnica mixta
73.0 x 36.0 x 86.0 cm
Cortesía del artista y Galería OMR

Caminar por la ciudad pone a Alÿs en contacto con historias y personajes que más tarde representa en imágenes distorsionadas. Sus miniaturas contrastan con sus obras de gran formato, ambas de un humor inteligente, en las que los personajes son más bien una sugerencia de ideas y actitudes.



Cat. 282
Untitled
Tríptico
Francis Alÿs
1994-1996
Aceite sobre madera y barniz sobre aluminio
21.5 x 14.0 x 1.5 cm
130.0 x 92.0 x 1.5 cm
130.0 x 92.0 x 2.5 cm
Colección Jumex, México

Pegar un pequeño círculo rojo en viejas fotos en blanco y negro ha permitido a Rountree convertir a los personajes en algo extraño con una máscara realmente simple, para transformarlos en retratos herméticos y furtivos que generan una sensación de inquietud y desconcierto.

Cat. 283
Untitled
Marco Rountree Cruz
2008
Collage de 50 fotografías intervenidas
6.0 x 9.2 cm (c/u)
Colección Jumex, México

Las imágenes de Grobet son una muestra de la energía y vitalidad de la cultura mexicana desde una perspectiva lúcida y crítica. En ellas, la estética ha logrado alcanzar un espectro abierto que habla por sí mismo, sin necesidad de ser embellecido de forma artificial.

Cat. 284
Niños en el toreo de Cuatro Caminos
Lourdes Grobet
1984
Impresión digital en papel *fine art*
50.0 x 33.3 cm
Colección Lourdes Grobet

Cat. 285
Ultramán rumbo a la Arena Coliseo
Lourdes Grobet
1984
Impresión digital en papel *fine art*
33.3 x 50.0 cm
Colección Lourdes Grobet

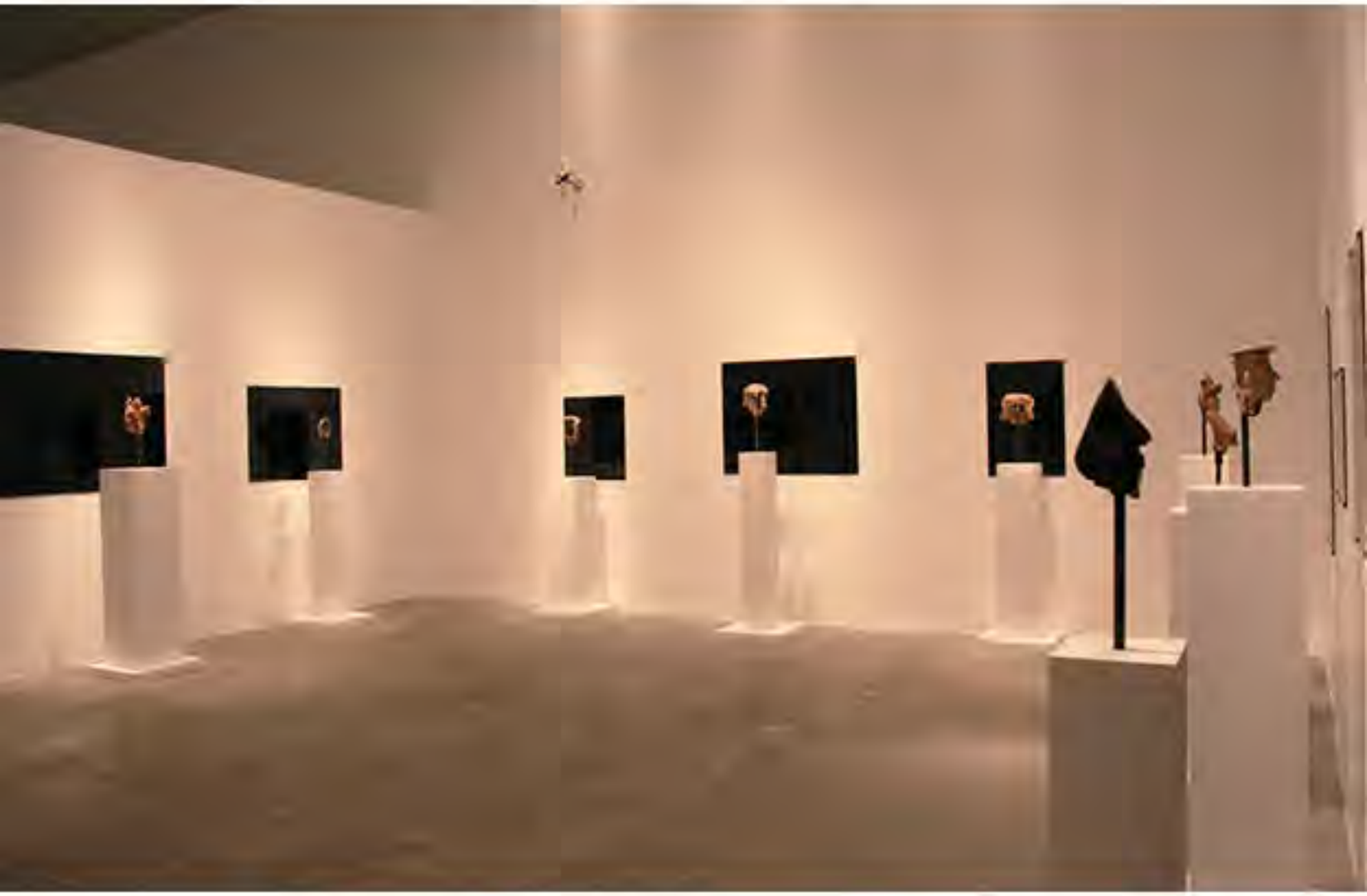
La modificación en el uso de las formas visuales, y en particular de las máscaras, da a Carlos Amorales la capacidad de crear un arte dinámico en el que todo se transforma. Su obra surge a partir de imágenes ya existentes que convierte en dibujos vectoriales para expresar una idea o aterrizar pensamientos.

Cat. 286
Cross Position
Carlos Amorales
2000
Impresión digital en papel
180.0 x 137.0 cm
Colección Jumex, México

Cat. 287
Pure Demons
Carlos Amorales
2000
Imágenes tomadas del DvD 4 min, 25 seg
Colección Jumex, México

Las distintas series de Óscar Cueto tienen un contenido de humor que muestra su particular visión de las actitudes humanas relacionadas con la identidad, la memoria y nuestro "otro yo", representadas en las máscaras de reiteradas facciones que aparecen de forma repetitiva.

Cat. 288
Handicap I
Óscar Cueto
2007
Imágenes tomadas del DVD 1 min, 7 seg
Colección Jumex, México
Ciudad de México



Máscaras mexicanas, simbolismos velados concluye un recorrido por más tres mil años de tradición con la instalación *Espectro indígena/Espejo Negro*, de Pedro Lasch, en la que nueve rostros prehispánicos nos dan la espalda, al tiempo que nos miran de frente desde grandes rectángulos negros de cristal reflejante que aluden conceptualmente al espejo de obsidiana del México precolombino. Tras estas oscuras superficies, se encuentran además las imágenes de nueve personajes icónicos de la historia de México, cuyo rostro aparece cuando nuestros ojos se acostumbran a mirar a través de los cristales. La intención de la composición es a la vez lúdica e introspectiva, en tanto que primero nos lleva a comparar el reflejo de cada semblante de barro con el nuestro, para después hacerlo con el espectro de la figura detrás del "espejo". Se confronta así una trilogía de miradas que busca despertar consciencia de nuestras subconscientes actitudes racistas, producto de añejos prejuicios sociales ocultos bajo las máscaras de nuestra mente.

Cat. 289
Espectro Indígena. Espejo Negro 13 a 21
Instalación de nueve conjuntos conformados por un total de 27 piezas
Pedro Lasch
Cortesía del artista y Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM

Frente al espejo:
Cabeza antropomorfa
Totonaca. Remojadas, Ver.
Clásico (200-900 d.C.)
Cerámica bicroma, modelada y pastillaje
20.8 x 17.2 x 12.2 cm
Colección Dirección General de Artes Visuales, UNAM

Detrás del espejo:
Tizoc (Amor indio)
Director: Ismael Rodríguez
Pedro Infante
1956
94.0 x 125.0 cm
Colección Pascual Espinoza

Cine de oro, indio de plata (Espejo Negro #13)

Frente al espejo:
Máscara antropomorfa
Mezcala. Guerrero
Clásico (200-900 d.C.)
Roca tallada
16.3 x 13.3 x 6.8 cm
Colección Dirección General de Artes Visuales, UNAM

Detrás del espejo:
Fuente: Imágenes 2 y 3:
Otomí, Huixquilucan
*Indians of Southern Mexico. An Ethnographic Album,** Chicago
1899, plates XV y XL.
Frederick Starr
(*Trad. libre: *Indios del Sur de México. Un álbum etnográfico*)
75.0 x 98.0 cm

Antropología o prisión (Espejo Negro #14)

Frente al espejo:
Cabeza antropomorfa
Totonaca. Remojadas, Ver.
Clásico (200-900 d.C.)
Cerámica bicroma modelada y pastillaje
23.7 x 15.2 x 12.5 cm
Colección Dirección General de Artes Visuales, UNAM

Detrás del espejo:
El Analfabeto
Director: Miguel M. Delgado
Mario Moreno "Cantinflas"
1961
Detalle de uno de los carteles de la película
Sin colección
70.0 x 60.0 cm

De pelado a naco y naco a totonaca (Espejo Negro #15)

Tomás Mejía y el espectro racial (Espejo Negro #16)

Frente al espejo:
Cabeza antropomorfa
Totonaca. Remojadas, Ver.
Clásico (200-900 d.C.)
Cerámica monocroma
modelada y pastillaje
23.0 x 19.7 x 11.5 cm
Colección Dirección General
de Artes Visuales, UNAM

Detrás del espejo:
Epopeya del Pueblo Mexicano
Diego Rivera
1929-1935
Fresco
Palacio Nacional, Plaza
de la Constitución, México
Representación de detalle
de Mejía, Miramón y
Maximiliano,
de la superficie total de
277 m², muro oeste II, F,
La intervención francesa
86.0 x 110.0 cm

Modelo de portada (Espejo Negro #17)

Frente al espejo:
Cabeza antropomorfa
Totonaca. Golfo de México
Clásico (200-900 d.C.)
Cerámica monocroma,
modelada y pastillaje
20.7 x 12.8 x 23.7 cm
Colección Dirección General
de Artes Visuales, UNAM

Detrás del espejo:
Fuente: Portada de revista
El Universal Ilustrado, 1921
Bibiana Uribe, ganadora
del concurso nacional
La India Bonita
78.0 x 53.0 cm

De héroes aztecas y leyendas mestizas (Espejo Negro #18)

Frente al espejo:
Cabeza antropomorfa
Remojadas, Veracruz
Clásico (200-900 d.C.)
Cerámica monocroma
modelada y pastillaje
21.6 x 20.0 x 12.5 cm
Colección Dirección General
de Artes Visuales, UNAM

Detrás del espejo:
Cuauhtémoc. Águila que cae
Jesús Helguera
ca. 1948
Cromo de calendario
de la cigarrera La Moderna
para la imprenta Galas de
México
120.0 x 89.0 cm

La raza cómica (Espejo Negro #19)

Frente al espejo:
Cabeza masculina "carita sonriente"
Totonaca. Remojadas, Ver.
Preclásico (200-900 d.C.)
Cerámica modelada y esgrafiada
18.0 x 20.7 x 10.7 cm
Colección Dirección General de Artes Visuales, UNAM

Detrás del espejo:
María Elena Velasco como "La India María", en la telenovela *Corazón Indomable*
2013
51.0 x 86.0 cm

Mediaciones sin rostro (Espejo Negro #20)

Frente al espejo:
Cabeza antropomorfa
Totonaca. Remojadas, Ver.
Clásico (200-900 d.C.)
Cerámica bicroma, modelada y pastillaje
18.0 x 18.4 x 12.5 cm
Colección Dirección General de Artes Visuales, UNAM

Detrás del espejo:
Fotografía anónima de la Comandante "Ramona" en el zócalo de la Ciudad de México, durante el Congreso Nacional Indígena
1996
84.0 x 58.0 cm

Por Colima y Juchitán (Espejo Negro #21)

Frente al espejo:
Máscara antropomorfa
Tumbas de tiro, Colima
Preclásico (200-900 d.C.)
Cerámica monocroma modelada y acanalada
17.5 x 14.8 x 11.7 cm
Colección Dirección General de Artes Visuales, UNAM

Detrás del espejo:
Santa María Xadani, Serie Juchitán de las Mujeres
Graciela Iturbide
1987
Nota: reproducción de detalle de la fotografía de la serie, cortesía Graciela Iturbide
194.0 x 100.0 cm

Producción de la exposición
Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)
Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones

Sofía Martínez del Campo Lanz
Curadora

Juan Manuel Garibay
Director de Museos

Eva Ayala Canseco
Directora de Exposiciones

Mónica Martí Cotarelo
Directora Técnica

Itzia Villicaña Gerónimo
Coordinadora del proyecto

Sonia Ana Belem Pérez Ávalos
Daniel Jiménez Hernández
Lissette Reyes Salazar
Desarrollo del Proyecto Museográfico

José Antonio Sada Sánchez-Mejorada
Asesor Museográfico

Érika Miller
Diseño Gráfico

Alfredo Ríos Zamudio
Jesús Álvarez Romero
Coordinación de Montaje

Ramiro Torres Ávila
Gabriel Nieto Valladares
Iván Aguayo Corona
Miguel Ángel Zepeda Valadez
Rosa Nalleli Velázquez Chaparro
Lorena Irene García Moreno
Marina Cruz Antonio
Miguel Ángel Vázquez Jiménez
Hugo Domínguez Pichardo
Pedro Castellanos Vidales
Equipo de Montaje

Frida Montes de Oca Fiol
Teresita López Ortega
Conservación de las colecciones

MÁSCARAS MEXICANAS, SIMBOLISMOS VELADOS
se terminó de imprimir en agosto de 2015 en los talleres
de Offset Santiago, S.A. de C.V., Av. Río San Joaquín 436, Ampliación Granada 11520,
México, D.F. En su composición se utilizaron tipos Adobe Caslon Pro y Agenda.

9 786074 846669

MÉXICO
PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA

SHCP
SECRETARÍA DE HACIENDA Y CRÉDITO PÚBLICO

SEP
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

CONACULTA

75 INAH ANIVERSARIO